تحفيز الحلم

في الرواية النسائية السعودية

د. حنان عبد الله الغامدي

الطبعة الثانية

دار الزيات للنشر و التوزيع

تحفيز الحالم

في الرواية النسائية السعودية

تأليف

د. حنان عبدالله الغامدي

تحفيز الحلم

في الرواية النسائية السعودية

المؤلف: د. حنان عبد الله سحيم الغامدي
غلاف: مصطفى محمود
إخراج داخلي: الباشا عبد الباسط
رقم الإيداع: 14482 / 2020
الترقيم الدولي: 0 - 139 - 844 - 977 - 978
الطبعة: الثانية
الناشر دار الزيات للنشر والتوزيع

Facebook Page: دار الزيات للنشر والتوزيع
E_mail: bentelzayat1@gmail.com
Website: www.bentelzayat.tk

مجلس الإدارة / د. شاهندة الزيات
المدير العام/ أ. محمود محروس إبراهيم
01066736765 - 01011122429

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة ©
للدار. وأي تعدي عليها سواء بإعادة النشر أو التوزيع أو الاقتصاص
أو الاقتباس دون إذن كتابي مسبق من الدار يعرض صاحبه للمساءلة القانونية.

9 789778 441390

الإهداء

إلى روح والديَّ - رحمهما الله- ارقدا بسلام آمنين.

شكر وامتنان

كلمة حبٍّ و تقدير، وتحيَّة وفاء وإخلاص، تحيَّة ملؤها العرفان بالجميل لأسرتي الصغيرة الكبيرة فهم وقود كل نجاح..

المقدمة

دخل النقد العربي مرحلة صار فيها الاتجاه نحو تغيير أفق التعامل مع النص سرديًا كان أم شعريًا حاجة لازمة، وتبدت أهم مظاهر هذا التغيير في الاهتمام بما يطلق عليه (الشكل)، وعدم الفصل بينه وبين المضمون، وإضاءة الأسرار الداخلية للنصوص في محاولة لتجديد النظر إلى النص الروائي، والتعاطي بشكل مغاير مع خطابه من خلال إحداث تنوع قرائي يرفد من النظريات النقدية الحديثة.

ويأتي الاهتمام بدراسة البناء الروائي على قائمة الدراسات النقدية المعنية بالرواية، التي تسهم في تقديم ممارسة نقدية تستقرئ النصوص، وتسعى إلى استنطاقها بعيدًا عن المرجعيات التاريخية والاجتماعية والفكرية التي تدور حولها.

ودراسة الحلم في الرواية يساهم في الكشف عن بنيتها ومكوناتها، وما يصاحب ذلك من أبعاد ترتبط بآليات التجريب فيها، ومساءلة نوع من أنواع النصوص الروائية التي لم يتم الالتفات إليها، أو البحث فيها إلا في دراسات قصيرة عابرة.

لذلك وجدت من المفيد الاشتغال على دراسة محفزات الرواية الحلمية في الشكل (المبنى الحكائي) والمضمون (المتن الحكائي) وأثرها في إنتاج الدلالة، وهو خطاب محدود التناول في الخطاب النقدي للرواية العربية؛ لأن الدراسات الموضوعاتية المتعلقة بالحكاية هيمنت ردحًا من الزمن على النقد الروائي، ثم انتقلت الهيمنة إلى دراسة بنية حكائية أو مجموعة من البنيات في النصوص الروائية، بعدها نالت دراسة الخطاب الروائي نصيبها الوافر في العقدين الأخيرين من القرن الماضي.

وجاءت الدراسات النصية المعاصرة للرواية العربية متأثرة إلى حدٍ كبير بالدراسات الشكلانية الروسية والبنائية والدلالية، ويمكن أن يعزى ذلك التأثر لقلة اهتمام النقد العربي القديم بالدراسات السردية لهيمنة نظرية الشعر وآلياته على معظم دراساته، وفي محاولة لردم الهوة النقدية حرصت الدراسات النصية العربية الحديثة على محاولة فهم النظريات الشكلانية المعاصرة، والأخذ منها بما يتوافق مع النص الروائي العربي، فظهرت دراسات نقدية متعددة تناولت بناء النص السردي وتشكيله.

ولم تحظ آلية التحفيز في نقد الرواية العربية بنصيبها من التنظير والبحث، وتراوح حظها في الدرس بين التعريض بها والاقتصار على صور منها؛ على نحو ما تطالعنا به الدكتورة/

يمنى العيد في كتابها (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)[1] والدكتور/ حميد لحمداني في كتابه (بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، والدكتور/ مراد مبروك في كتابه (آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجًا تطبيقيًا).[2] وهي الدراسة الوحيدة التي ركزت جهدها النقدي على وضع آلية منهجية للتحفيز في النقد الروائي العربي فوضعت هيكلا عاما له.

وفي هذا الإطار تأتي هذه الدراسة هادفة لتقديم قراءة لوجه من أوجه التلقي الروائي تُستنطق من خلاله محفزات النص الحلمي في الرواية النسائية السعودية المعاصرة ليكون الحلم قابلًا لأن يُقرأ قراءة نقدية واعية لمنطقة لا واعية من الإبداع. كما تهدف في الوقت ذاته إلى الإسهام في صياغة منهجية لنقد الرواية معتمدة على توظيف التحفيز كآلية من آليات التشكيل التي أسهمت في سبر مفهوم الحلم (اللاوعي) في المبنى والمتن الحكائي.

آمل أن تحظى هذه الطبعة بالقبول الذي حظيت به الطبعة الأولى، وأن تسدَ ثغرة في المكتبة العربية إثراء للدراسات التحفيزية في النقد الروائي المعاصر.

د. حنان عبدالله الغامدي

10 يوليو 2020

❋ ❋ ❋

(1) صدر عن (بيروت: دار الغازي، 1999م).

(2) صدر عن (الاسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، 2002م).

الفصل الأول
المفهوم والتجليات

لعب الشكلانيون الروس دورًا بارزًا في تحليل الخطاب الحكائي، وكانت لأعمالهم آثار واضحة في النقد العالمي المعاصر حيث تركزت أبحاثهم على الجانب الشكلي والتركيب البنائي الداخلي، واهتموا بالبنية الأدبية وبالوصف الموضوعي لطبيعتها، ورفضوا المقاربات النقدية التي تفسر العمل الأدبي انطلاقًا من سيرة حياة الكاتب، أو من علاقة النص بمرجعه، أو من خلال العلاقة بالعلوم الإنسانية الأخرى كالاقتصاد والاجتماع وعلم النفس[1].

وكان من أهم جهودهم البحث عن الوحدات التي يخضع لها الحكي، فأنجزوا في ذلك عددًا من الدراسات التي اعتمدت على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية، ومحاولة كشف العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة في الحكي، "وتركزت عنايتهم بالأنساق البنائية في العمل الحكائي انطلاقًا من إقامة تماثل بين أنساق تركيب المبنى والأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة "[2]. وهو ما حدا بهم للتمييز بين ما يمكن تسميته بالمبنى الحكائي والمتن الحكائي.

فالمتن الحكائي أو الحكاية (fable): هو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، التي يقع إخبارنا بها من خلال العمل، وتكوّن مادة أولية للحكاية.

أما المبنى الحكائي أو الحبكة (sujet) فإنه يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تحددها لنا[3].

والحكاية حسب هذا التعريف هي نظام التعاقب الزمني المستقل عن كيفية عرضها في الحبكة، وهذا النظام الخاضع للتعاقب والترتيب ثابت بغض النظر عن عرض هذه الأحداث في الحبكة، " فالحكاية الواحدة يمكن أن تكون أساسًا لحبكات لا حصر لها، كما يمكن أن

---

(1) الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية1982م)، 15.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد – التبئير)، الطبعة الرابعة (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي 2005م)، 29.

(3) يقطين، المرجع السابق، 29. وانظر: توماشفسكي، نظرية المنهج الشكلي: مرجع سابق، 180.

تتحول الحكاية إلى حبكة بواسطة تقديم الحوافز الذي يقوم وحده بدور في الحبكة أو المبنى الحكائي"[1].

ويذهب توماشفسكي (Boris Tomashvsky) إلى أن المبدأ الموحد للعمل الحكائي هو فكرة عامة، أو غرض (Theme) مشترك، ففي أي عمل حكائي هناك غرض للعمل ككل، وهذا الغرض يتكون من وحدات غرضية صغرى تندرج ضمن هذا الغرض العام، غير قابلة للتجزئة تدعى (حافز) (Motif) بمعنى أن " كل جملة تتضمن في العمق حافزًا خاصًّا بها [2].

التحفيز (Motivation):

يعد مصطلح التحفيز واحدًا من المصطلحات الأدبية التي لقيت عناية في الدراسات الشكلية خاصة عند كلود شكلوفسكي في مقاله (بناء القصة القصيرة)، وبوريس توماشفسكي في مقاله (نظرية الأغراض) [3].

فقد عرّف شكلوفسكي التحفيز بأنه:

" اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (التوازي، التأطير، التصاعد، التنضيد، التشاكل) التي تقود إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بنائها والعناصر التي تشكل مادتها: كالمتن الحكائي، اختيار الدوافع، الشخصيات، الأفكار ... "[4].

ويميز شكلوفسكي بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي فيرى أن المبنى الحكائي له أسبقية على المتن الحكائي الذي لا يرى فيه سوى مادة تصلح لتكوين المبنى[5].

ويرى أن الأحداث في الحكاية تقع طبقًا للمعادلة الآتية:

بما أن الفعل (أ) قد حدث، فلا بد من حدوث الفعل (ب)، وهكذا دواليك، فالحادثة الثانية هي نتيجة للأولى، وسبب للثالثة، والمتن الحكائي هنا يعرض الأحداث كما يحتمل وقوعها فعلًا في الحياة، مرتبطة برابط العلية " إلا أن هذا الأسلوب الذي يمثل الطريقة المألوفة في رواية الأحداث في حياتنا اليومية، لا يمثل طريقة فنية؛ لأن المهارة الفنية تقتضي

---

(1) د. خليل رزق، تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، ط1 (بيروت: مؤسسة الأشراف للطباعة والنشر يناير 1998م) 13.

(2) توماشفسكي، مرجع سابق، 181.

(3) المرجع السابق.

(4) ف. شلوفسيكي، بناء القصة القصيرة والرواية، نظرية المنهج الشكلي، مرجع سابق، 124.

(5) المرجع السابق، 123 وما بعدها.

عملية التغريب، وتتطلب عرضًا واضحًا للوسيلة الفنية التي يصبح بواسطتها المألوف غريبًا كعملية خلق فني"[1].

وتتعدد الحوافز عند شكلوفسكي فقد يكون الحافز نفسيًّا يعالج مشكلة ما من خلال تفكيكها سيكولوجيا، ووضع نهايات نفسية مقبولة لتحفز النسق من خلال المستحدثات التي تطور المتن الحكائي، فيصبح دور الكاتب هنا تحفيز نسق الحالات الشعورية للشخصيات، وبذلك تقترب الحوافز من التراكيب المجازية التي تعد تطورًا للصياغة في النص الروائي.

وقد تتمثل الحوافز عنده فيما يطلق عليه حافز (الاستحالة الزائفة) القائم على التناقض بين السياق والفعل، أو من خلال مشترك لفظي يبرز في المتن الحكائي فيسهم في إبراز المستحيل في صورة أقرب للقبول، كما يعد المفارقة التي تبرز في العمل الفني حافزًا آخر من حوافز المبنى الحكائي سواء أكانت مفارقة في سيرورة الأحداث غير المنطقية أم مفارقة للشخصيات وصفاتها داخل الرواية[2].

ولم يذهب توماشفسكي في تعريفه للتحفيز بعيدًا عما ذهب إليه شلوفسكي فقد رأى أن التحفيز هو" نظام الأنساق الذي يبرر إدراج حوافز معينة، أو إدراج مجموعاتها في سياق واحد؛ فكل حافز جديد يدرج في صلب القصة ينبغي أن يكون مبررًا ومقبولًا بالنسبة للإطار العام"[3].

ويقسم توماشفسكي الحوافز وفق طبيعتها في الحكي إلى نوعين:

حوافز أساسية، وأخرى ثانوية.

فالحوافز الأساسية المشتركة هي تلك الحوافز الضرورية للمتن الحكائي، ذات الفاعلية في تطور الأحداث القائمة وفق علاقة السببية، فإن سقطت هذه الحوافز من الحكي أدى ذلك إلى انهيار رابط السببية الذي يوحد الأحداث، ومن ثم ينهار الحكي.

أما الحوافز الثانوية الحرة فهي الحوافز الضرورية للمبنى الحكائي التي تشكل أهمية على مستوى الصياغة الفنية للمتن الحكائي لا على مستوى العلاقة السببية بين الأحداث؛ لذلك فإن حذفها أو إسقاطها لا يؤثر على تتابع المتن الحكائي ويظل كما هو دون تغيير[4].

---

(1) رزق، مرجع سابق، 13.

(2) شلوفسكي، مرجع سابق، 125.

(3) توماشفسكي، مرجع سابق، 181.

(4) المرجع السابق، 183.

ولا يكتفي (توماشفسكي) بذلك التقسيم، وإنما ينظر للحوافز من حيث الدور الفعلي في المتن الحكائي، فيقسم الحوافز إلى حوافز ديناميكية، وأخرى قارة.

فالحوافز الديناميكية هي الحوافز المسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي من خلال إحداث خلخلة تؤدي إلى تغيير مجرى الحكي في القصة، كظهور شخصيات جديدة أو اختفاء أخرى ذات فاعلية في الحكي بالموت أو بالزواج؛ أي أنها حوافز تختص بوصف تحركات الشخصيات داخل الحكي وأفعالها.

أما الحوافز القارة: فهي حوافز لا تغير الوضعية في الحكي، وإنما يقتصر دورها على التمهيد لهذا التغيير، وهي خاصة بكل ما يتصل بالبيئة والوسط وطبائع الشخصيات[1].

كما يميز توماشفسكي في مقالته بين ثلاثة من أنساق التحفيز وفق طبيعة المادة الروائية:

1. التحفيز التأليفي (Compositionnelle):

وهو تحفيز يهتم بكل إشارة سواء أكانت إيحائية تمثل الإشارات التي تترك للقارئ مجالًا للاستنتاج كوصف حركية أو لحظة مشحونة، أم كانت بيانية تزود القارئ بالبيانات بطريقة مباشرة، وتساعد على تجلية القصة زمانيًا ومكانيًا، ويعبر توماشفسكي عن مبدأ هذا التحفيز بقوله: "إن كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن ترد بشكل اعتباطي، ولا بد أن يكون لها وظيفة أو علاقة بما يأتي في القصة "ويؤيد كلامه بمقولة لـ(تشيكوف) تشرح مدلول التحفيز التأليفي فهو يرى أنه: "إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارًا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه"[2]. فالحوافز المستقلة تصف الأشياء الموضوعة في المجال البصري للقارئ، وهو ما يطلق عليه وصف المؤثثات[3].

ويعد إدراج حوافز في شكل وصف روائي صورة أخرى للتحفيز التأليفي، وهي الحوافز التي ينبغي أن تكون منسجمة وديناميكية مع المتن الحكائي لتحدث ما يمكن تسميته بالتناظر السيكولوجي أو (الطبيعة المنسجمة)، وعلى النقيض تأتي الطبيعة غير المنسجمة أو غير المبالية التي تحمل دلالة الشيء ونقيضه في الوقت نفسه[4].

---

(1) توماشفسكي، مرجع سابق، 184.

(2) المرجع السابق، 193.

(3) المرجع السابق، 194.

(4) مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 52.

2. التحفيز الواقعي : (Realist) :

وهو التحفيز الذي " يتعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع "[1] ؛ وهو ما يطلق عليه (الوهم الواقعي)[2]. كاستخدام تكنيك المذكرات أو الرسائل داخل نسيج الرواية، ومصطلح (الواقعي) لا يراد به المعنى الحرفي للمصطلح فقد تكون دلالته على أشياء متخيلة، ولكنها توهم بما هو واقعي كالأبنية الأسطورية، والتشكيلات الخرافية التي تظهر في واحد من وسطين:

أ. وسط شعبي يؤمن بوجود واقعي لهذه الخرافات.

ب. وسط يميل إلى التأويل الواقعي لها[3].

3. التحفيز الجمالي:

وهو التحفيز الذي "ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي، فكل ما يقتبس من الواقع قد لا يتلاءم مع العمل الأدبي"[4]؛ بمعنى أن جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، و ينبغي عدم إقحام أشياء واقعية في البناء الفني، وإنما تدخل الأشياء في علاقة تناغم تام مع مجموع العناصر الأخرى[5].

وقد يعتمد التحفيز الجمالي على نسق الإفراد من خلال إدراج مادة غير مألوفة في النص تضفي أبعادًا دلالية وإيحائية[6] مما يمنح القصة خصوصية تميزها عن غيرها.

أما على مستوى الشخصية فقد رأى توماشفسكي فيها كائنًا غير حقيقي، وإن ما يظهر لنا ما هو إلا قناع Persona))، والقناع هو حالة سيكولوجية تشكل وجهة نظر شعورية يكمن وراءها الإنسان، الذي يحدد بميوله النفسية واستعداداته البنائية ومزاياه الخلقية، وظهر

---

(1) توماشفسكي، مرجع سابق، 197.

(2) مبروك، مرجع سابق، 52.

(3) د. حميد لحمداني، بنية النص السردي، الطبعة الثالثة (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع 2000م)، 23.

(4) توماشفسكي، مرجع سابق، 201/200.

(5) لحمداني، مرجع سابق، 23.

(6) مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 53.

عنده البطل بصورته (السلبية والإيجابية) وفق المهمة التي ينجزها في العمل القصصي،[1] إلا أنه لا يرى في ظهور (البطل) أمرًا ضروريًّا لصياغة المتن الحكائي، فهذا المتن باعتباره نظام حوافز يمكن أن يستغني كليًّا عن البطل وعن خصائصه المميزة (لأن) "البطل يترتب عن طريق تحويل المادة إلى مبنى، ويشكل من جهة وسيلة للوصول فيما بين الحوافز، ومن جهة أخرى تحفيزًا مشخصًا لتلك الصلة"[2].

ثم تتخذُ الحوافزُ في المبنى الحكائي منحنى آخر على يدِ فلادمير بروب الذي رفض إعطاء وصف شامل للنصوص السردية بناءً على الموضوعات والقيم التي تحتويها، ورأى بأن المضامين على اختلاف أنواعها لا يمكن أن تكون منطلقًا لتحليل سردي، وهو ما دفعه إلى الاحتفاء بالوظيفة وجعلها عصب النص ومحوره في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)[3] الذي حلل فيه متنًا يتألف من مائة خرافة روسية عجيبة طبقًا لأجزائها المكونة وعلاقة بعضها ببعض من جهة، وبالخرافة ككل من جهة أخرى، ثم جعل الوظائف هي الأجزاء الأساسية للخرافة حيث بلغت إحدى وثلاثين وظيفة.

والوظيفة كما يعرفها بروب هي "فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة"[4]، ويشير بذلك إلى الأشكالِ المجردةِ للفعل. وقد قاده تحليله لهذه الخرافات إلى الاستنتاج بأن جميع الخرافات العجيبة متجانسة بنيويًّا، وتتضمن الأطروحات الأساسية الآتية:

1. العناصر الثابتة والمستمرة في الخرافة هي وظائف الشخصيات، أيًّا تكن هذه الشخصيات، وأيًّا تكن طريقة إنجازها لهذه الوظائف.

2. عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة العجيبة عدد محدود (إحدى وثلاثون وظيفة) لا يتغير.

3. تتتابع الوظائف المتشابهة دائمًا، وقد تغيب بعض الوظائف، دون التأثير على نظام تتابع الأخريات.

4. كل الخرافات تنتمي فيما يتصل بالبنية إلى نمط واحد[5].

---

(1) توماشفسكي، مرجع سابق، 204/203.

(2) المرجع السابق، 207.

(3) ترجمة وتقديم: أبو بكر باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر (جدة: النادي الأدبي بجدة، 1989م)

(4) المرجع السابق، 77.

(5) بروب، مرجع سابق، 77-80.

ويقترح بروب في مقاربته لتحليل الأحداث السردية تجريد بنية الحكي عن الأشخاص الذين يقومون بإنجازها، ويستخلص من ذلك أن السؤال عن:

" ماذا تفعل الشخصيات هو المهم وحده، أما من يقوم بالفعل وكيف يفعله فهما سؤالان لا يوضعان إلا بشكل كمالي"[1].

ثم حدد (بروب) الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة، ووضع لكل وظيفة مصطلحًا خاصًّا بها، وجعل لكل وظيفة أشكالًا مختلفة قريبة منها أو متفرعة عنها.

توزيع الوظائف عند بروب:

يوزع بروب الوظائف بين الشخصيات حسب مفهوم (مستويات الفعل)؛ أي على أساس تطابقها مع الشخصيات التي تنجزها، مقلصًا هذه الشخصيات إلى سبعة أنماط متكررة هي:

1. المعتدي: The Villain
2. الواهب أو (المانح): The doner provider
3. المساعد: the helper
4. الأمير (الشخص موضوع البح) وأبوها:

(The princess and her father (a sought for Person

5. المرسل: The dispatcher
6. البطل: The hero
7. البطل المزيف: The flashero

ويمكن للشخص الواحد أن يقوم بأكثر من دور من هذه الأدوار[2].

وبالإضافة إلى وظائف الشخصيات بوصفها الأجزاء المكونة الأساسية للخرافة، يذكر بروب عناصر أخرى تجعل الخرافة متماسكة مثل: التحفيزات، وإدخال الشخصيات إلى مسرح الأحداث، والمكملات النفسية[3].

متوالية الوظائف عند بروب:

نظر بروب إلى الحكاية العجيبة نظرة شمولية، قد تتجاوز هذه الوظائف وتتعامل مع الحكاية كوحدة كلية، فالخرافة بوصفها متوالية هي:

---

(1) بروب، مرجع سابق، 158-159.

(2) المرجع السابق، 99.

(3) المرجع السابق.

"محكي وفق تتابع منطقي للوظائف المذكورة على مختلف أشكالها مع غياب بعض تلك الوظائف عن هذا الحكي، وتكرار بعضها في ذاك"[1]، وينظر إليها مورفولوجيا على أنها تطور ينطلق من إساءة (A) أو نقص حاجة (a)، ويمر بالوظائف الوسيطة لكي يصل إلى الزواج (W) أو أي وظائف أخرى تستعمل كحل، وكل إساءة جديدة أو إضرار، وكل نقص أو حاجة جديدان يفسحان المجال لظهور متوالية جديدة[2].

وبعد دراسة بروب للحالات المفردة، والمقارنة بين المتتاليات عمل على اختزال العناصر المتكررة والعناصر الثانوية في الحكي، ثم افترض شكلًا أساسيًّا للخرافة العجيبة protofrom تشتق منه الخرافات العجيبة الأخرى في صورة سلسلة من المتواليات تمثل خطاطة نمطية لوظائف الشخصيات؛ أي الشكل الأساسي للخرافة الذي تتولد منه الروايات المختلفة بواسطة (المسوخ والتحولات).

لقد عُدَّت هذه الدراسة رائدة رغم ارتباطها بنموذج حكائي محدود وهو الخرافة فإنها " قدمت إمكانية دراسة بنيات الحكي الأخرى كالقصة والرواية لاستخراج البنيات المجردة لكل جنس حكائي"[3] وفق الحقبة الزمنية التي تنتمي إليها.

وقد حاول (بروب) أن ينتقل إلى ميدان تأويلي بعيد عن الدراسة المورفولوجية، وذلك عندما تساءل عن الأسباب التي جعلت الحكايات الخرافية تخضع لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها، ورأى ضرورة تلمس الأسباب خارج الحكايات؛ أي في البيئة المحيطة التي نشأت في أحضانها تلك الخرافات وخاصة ما يتعلق بالأفكار الدينية، وهذا يؤكد عجز البحث الشكلاني وحده عن القيام بنقد حقيقي للأعمال القصصية؛ لأن التساؤلات التي سيطرحها هذا النقد لا يمكن الإجابة عنها داخل البناء، خاصة تلك التساؤلات المتعلقة بالبناء الوظيفي عمومًا[4].

لقد اتخذ التحفيز عند الشكلانين الروس طابعًا شموليًّا، فاحتفوا بمكونات المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، والشخصيات من حيث صفاتها، وكان لأفكار بروب تأثيرها على كثير من النقاد البنيويين الذين أرادوا المضي قدمًا بأفكاره لتصب في تطور نظرية تهتم ببنية الرواية ونظام الحوافز فيها فحاولوا إقامة تصنيف للوظائف أكثر إيغالًا في التجريد والتعميم

(1) بروب، مرجع سابق، 172.
(2) المرجع السابق، 18.
(3) لحمداني، مرجع سابق، 25/24.
(4) المرجع السابق، 28.

مما فعل هو، ومن هؤلاء غريماس (A.J.Greimes)، وكلودبريمون ClaudBremond)، وتزفيتان تودوروف(T.Todorov).

التحفيز في الدراسات البنيوية:

انتقد بريموند فكرة فلادمير القائمة على ظهور الوظائف بالترتيب نفسه؛ لأن ذلك الترتيب يؤدي إلى ثبات الوظائف في أنواع الحكي الأخرى.

ويمكن إيجاز رؤيته من خلال النظر إلى تشعب أحداث القصة، فهي تتشعب عند أية نقطة في اتجاهين، والوحدة الأساسية عنده هي الوظيفة كما هو الحال عند بروب إلا أن الترتيب عنده يأخذ بُعدًا منطقيًا لا زمنيًا؛ حيث تجتمع كل ثلاث وظائف ليتركب منها متوالية من خلال ثلاث مراحل:

الأولى: تحديد الهدف.

الثانية: اتخاذ خطوات لتحقيق الهدف أو عدم اتخاذ خطوات للتحقيق.

الثالثة: نجاح الخطوات لتحقيق الهدف أو فشلها.

ومن خلال النموذج الثلاثي السابق لتوضيح أماكن التشعب في القصة؛ فإن كل وظيفة تفتح المجال لاحتمالين بدلًا من النموذج التلقائي حيث تفتح كل وظيفة على الأخرى، وبذلك يمكن وضع أساس شكلي للمقارنة بين الحبكات المتنوعة كحبكة الكوميديا والتراجيديا[1].

إن اجتماع الوظائف السابقة عند بريمون يؤدي إلى تكوين المتواليات الأولية التي تكوّن متواليات معقدة نتيجة اقتران بعضها ببعضها الآخر وفق نظام من الأنظمة الثلاثة:

1. نظام الانبثاق: بأن تنبثق وظيفة في إحدى المتواليات عن وظيفة أخرى في المتوالية التي تليها.

2. نظام الاحتواء: بأن تكون إحدى المتواليات محشورة داخل متوالية أخرى.

3. نظام التلاصق: وذلك بأن تتصل الأحداث الثلاثة (الوظائف الثلاثة) نفسها بشخصيتين اثنتين، فيكون لدينا في هذه الحالة متواليتان، كل متوالية منهما تلتصق بالأخرى، فإن حصل تحسنًا في وضع إحدى الشخصيتين يقع عكسه للأخرى[2].

---

(1) أديث كرويويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، الطبعة الأولى (الكويت: دار سعاد الصباح 1993م)، 58 وما بعدها. وانظر للاستزادة:

لحمداني: بنية النص السردي: مرجع سابق، 41/40.

(2) د. السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي، (القاهرة: دار قباء للطباعة، والنشر والتوزيع 1998م)، 19 وما بعدها.

أما غريماس فيعد عمله أقوى مثال على تطبيق النموذج اللغوي على اللغة الأدبية وإحدى الغايات الأساسية التي يسعى إليها بمشروعه أن يجعل بنية الجملة مشاكلة لحبكة النص، ومن ثم الكشف عن النحو الذي تتولد عنه هذه الأعمال[1].

والبداية التي ينطلق منها ترجع إلى فكرة الأضداد الثنائية بعدها الصيغة الأساسية لتكوين المفهوم عند الإنسان[2]؛ حيث يبني غريماس عليها نموذجًا عبارة عن مجالات للحدث، وهي صورة معدلة من المجالات السبعة عند بروب، ويسمى بنموذج المجالات الحدثية (Actantialmodel) وهو نوع من البنية العميقة التي تنبع منها الأبنية السطحية للأقاصيص وتتولد عنها، والمجال الحدثي قد يتجسد في شخصية بعينها من شخصيات القصة أو قد يتجسد في شخصيات متعددة، وكذلك قد تكون الشخصية الواحدة تجسيدًا لمجال واحد أو مجالات متعددة[3].

ورغم ما يراه غريماس من وجود تكامل بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي للبنية فإنه يجعل من حقل التحليل الوظيفي مرجعًا أساسيًّا عند اختبار كل تأويل سابق معتمد على الصفات[4].

ويلتقي تحليل غريماس مع مثيله عند بروب وسوريو[5] في نقطة مفادها أن مفاهيم عاملية محدودة تكفي لتنظيم عويلم Micro-universe ، وارتأى توزيع العوامل إلى ثلاث فئات منطقية، تتكون كل فئة من زوج وفق بنية مقولات البنية العاملية:

الذات = الموضوع.

المرسل = المرسل إليه.

المساعد = المضاد.

---

(1) رزق، مرجع سابق، 23.

(2) إبراهيم، مرجع سابق، 24.

(3) المرجع السابق، 28.

(4) لحمداني، مرجع سابق، 32.

(5) تكمن أهمية عمل (ايتان سوريو) في أنه يبرهن على أن التأويل العاملي ينطبق على نوع من الحكايات (الأعمال المسرحية) مختلف جدًا عن الحكاية الشعبية، وخرج بنتائج متشابهة مع مثيلاتها عند بروب، وقدم في كتابه مائتا ألف وضعية مسرحية قائمة محددة لأهم المواقع التركيبية، وحصرها في نموذج مكون من ستة عوامل ذات طابع فلكي (الأسد، الشمس، الأرض، المريخ، الميزان، القمر) انظر: د. محمد الداهي، سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، ط1(القاهرة : رؤية للنشر والتوزيع 2009م)، 34.

وتكمن بساطة النموذج العاملي في أنه متمحور حول الرغبة التي تتوخاها الذات، ومتموضع بوصفه موضوعًا للتواصل بين المرسل والمرسل إليه من جهة، وفي كون رغبة الذات تتغير حسب إسقاطات المساعد والمعيق من جهة أخرى[1]. ويمكن تمثل النموذج السابق من خلال الخطاطة الآتية:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

↑

المساعد ← الذات → المضاد

على أنه يمكن في النهاية أن نحدد هدف غريماس من هذه الدراسة بأنه تاسيس الاستبدالات الأساسية لحبكة القصة، وهو ما يسميه البنيويون (ميكانزم) توليد القصة الذي يقوم بتوليد المستوى السطحي الظاهر من الكلام الذي يعرف بالأداء (performances) في القصص[2].

وإذا كان غريماس قد اتجه في بحثه للعامل إلى الجانب السيمانطيقي، فإن تودوروف قد اتجه ببحثه جهة الجانب النظمي منطلقًا من المقدمة نفسها التي انطلق منها جريماس، التي تقوم على وجود نحو للرواية ينبع من النصوص القصصية[3].

"قامت طريقة تودروف على أساس جعل العلاقة بين الدراسات اللغوية ودراسة الرواية علاقة تبادلية قائمة على التأثير والتأثر" [4]. وهي طريقة استنفذت معظم دراساته ابتداء من مقولات الحكي الأدبي عام 1966م حتى كتابه (الشعرية) [5] 1973م الذي احتل مكانة خاصة بين أعماله الأدبية لما يقدمه من مبادئ الشعرية المعاصرة بشكل موجز وشامل في إطار محاولته لاقتراح نظرية (لبنية الخطاب الأدبي)، ويحصر قضايا تحليل النص الأدبي في هذه الدراسة في ثلاثة مظاهر:

1. المظهر اللفظي.
2. المظهر التركيبي.
3. المظهر الدلالي .

---

(1) الداهي، مرجع سابق، 35.

(2) المرجع السابق، 37.

(3) إبراهيم، مرجع سابق، 39.

(4) المرجع السابق، 42.

(5) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء حسن سلامة، ط1، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر 1987م).

ويخلص في دراسته حول مكونات الوحدات السردية إلى أنها تتكون من نوعين:

1. الجملة السردية: وهي أصغر وحدة سردية، تتضمن نوعين من المكونات هما الفاعل (الشخص) والمسند (الحدث أو النعت).

2. المقطع: وهو الوحدة السردية العليا، ويتشكل من مجموعة من الجمل السردية؛ حيث يتكون المقطع التام من خمس جمل سردية تبدأ بوصف وضعية هادئة تجعلها قوة ما مضطربة، وينتج عن ذلك حالة اضطراب ليعود التوازن بفعل قوة موجهة[1].

أما على مستوى العلاقات القائمة بين الشخصيات في الأعمال السردية الروائية فقد اختزلها رغم تعددها في ثلاث علاقات (حوافز) أساسية في تحليله رواية (العلاقات الخطيرة) وسماها أركانًا أساسية (حب، تواصل، مساعدة) "أخضعت هذه العلاقات عبر التحليل إلى نوعين من القواعد الأول وهو التحويل حين يتعلق الأمر بإبراز علاقات أخرى، والآخر هو العمل حين يقتضي الأمر وصف تحول هذه العلاقات"[2].

رولان بارت والوحدات الوظيفية:

تكمن أهمية البحث عند رولان بارت (R.Baarthes) في الطابع الشمولي للوظائف، فهو لا يتناول الوظائف في نوع حكائي محدد، وإنما بعدها وحدات تكوّن كل أشكال الحكي، ويرى أن الوظيفة لا ينبغي حصرها في الجملة؛ لأن هناك "ما هو أدنى من الجملة"[3]. ويضرب لذلك مثلًا بأن القصة حين تحدثنا أن جيمس بوند لما كان يحرس مكتبه للتجسس ورن الهاتف (رفع سماعة أحد الخطوط الأربعة) فإن الوحدة (أربعة) تشكل وحدها وحدة وظيفية؛ إذ "ترجع إلى مفهوم ضروري، إلى جماع التاريخ ذي التقنية البيروقراطية العالية"[4].

وإذا كانت الفكرة الرئيسة في التحفيز عند الشكلانيين الروس نفي الاعتباطية عن كل حافز يدرج في صلب القصة، فإن بارت يؤكد ذلك ويرى أن " لكل شيء معنى، وأن اللاشيء لا معنى له، ويمكن القول من جهة أخرى إن الفن لا يعرف الضجة (بالمعنى الإعلامي للكلمة)

---

(1) تودوروف، مرجع سابق، 165.

(2) رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط1 (بيروت: منشورات عويدات 1988م)، 124.

(3) المرجع السابق، 105.

(4) المرجع السابق، 105/104.

إنه نسق متكامل ولن تكون أية وحدة ضائعة، أيًا كانت طويلة أو هزيلة أو متينة"[1]. فالإشارة إلى شيء ما في الحكي بصورة عابرة لا بد أن يتحقق له معنى فيما يليه من الحكي.

ويميز بارت بين صنفين كبيرين من الوظائف:

الأولى: وظائف توزيعية: وهي وظائف تتوافق مع مفهوم الوظائف عند بروب.

والأخرى: وظائف اندماجية: وتشمل كل القرائن بالمعنى العام للكلمة[2].

ويمكن تمثل الطرح النظري للوظائف عند رولان بارت على الشكل الآتي:

جدول (1- 1) توزيع الوظائف عند رولان بارتت

الوحدة القصصية	أقسامها	مدلولاتها	طبيعة الوحدة
الوظائف التوزيعية (الحكايات الشعبية)	الوظائف الأساسية (النواة)	تمثل الأعمال الملفوظة في تركيب الحكي واللحظات المنتهية بمشكلة ما.	تركيبية
	الوظائف النوعية (وساطة)	تمثل حشو الأحداث والتفاصيل الصغرى.	
الوظائف الاندماجية (الروايات النفسانية)	وظائف إيحائية	تمثل الإشارات التي تترك للقارئ مجالًا للاستنتاج أو الاستخلاص كوصف حركية أو لحظة مشحونة.	استبدالية[3]
	وظائف بيانية	تزود القارئ بالبيانات بطريقة مباشرة كمعالم الزمان والمكان . وصفات الشخصية.	

ويمكن من خلال الجدول السابق ملاحظة أمرين:

الأول: أن الوظائف وفق مفهوم (رولان بارت) تتماثل مع تقسيم توماشفسكي للحوافز من حيث (ديناميكية. قارة) وهي الوحدات التي يحتفظ لها باسم وظائف كما وجدت عند بروب.

---

(1) بارت، النقد البنيوي، مرجع سابق، 103/102.

(2) المرجع السابق، 106/105.

(3) الطبيعة الاستبدلالية: هي الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بها في كل نقطة من سلسلة الكلام، وتقوم فيها علاقات تسمح بها يحل بعضها محل بعضها الآخر، أما الطبيعة التركيبية فهي الألفاظ التي ترصف في الكلام وفق قوانين النمو والتغيير بشكل عام. انظر بارت، النقد البنيوي: مرجع سابق، 105 وما بعدها.

والآخر: اهتمام رولان بارت بالجانب الوصفي للشخصيات، وهو ما يمثل الإضافة الحقيقية التي أغفلها فلادمير بروب في تصنيفه للوظائف من قبل.

ويتساءل (رولان بارت) عن كيفية ترابط الوحدات السابقة على امتداد التركيب التعبيري الإنشائي[1]،و للإجابة عن ذلك فإنه يرفض المنطق الزمني الذي اختطه بروب في تحليله، ويرى ضرورة ربط الوحدات السابقة برابط منطقي، وهو الرابط الذي اختاره أرسطو عندما "حاول أن يعارض المسرحية التراجيدية (التي حددتها وجهة العمل) بالتاريخ، وكان يعزو الأولوية للمنطقي على التعاقبي"[2]. وهو ما يمثل وجهة نظر معاصريه كـ(ليفي شتراوس، غريماس، بريمون، تودروف) الذين يدعمون ما أسماه مالارميه (صواعق المنطق البدائية)[3].

ثم يحدد بارت تصورًا للمتوالية من خلال تجمع وحدات قاعدية من الوظائف فالمتوالية هي "تتابع منطقي للنواة تكون متحدة برابط تضامني وتنفتح التتالية حين لا تملك إحدى عباراتها أي سابق تضامني، وتنغلق حيث لا تملك إحدى عباراتها أي لاحق"[4].

وهكذا... فإن معطيات الدراسات السابقة التي تمت في الإطار الشكلاني والبنائي تشكل أهمية في فهم بنية النص الحكائي، وإدراك بنية تركيبه الداخلي، وهي بذلك مجهودات تتضافر فيما بينها لتكون مسارًا دراسيًّا واحدًا يراعي تطور المحفزات في بنية الحكي وفق رؤية تتسم بالشمولية والتكامل، وترفد من معطيات المناهج المختلفة بما يطور أفق الدرس النقدي.

وتأتي هذه الدراسة لتطبيق التحفيز وفق تصور يرفد من تصور الشكلانيين الروس عند شلوفسكي وتوماشفسكي وبروب، وما طرأ عليه من تطور لدى بعض البنيويين كغريماس وتودوروف ورولان بارت، وما تقتضيه طبيعة التطور الذي لحق بالفن الروائي من مستجدات عند النقاد الجدد كجرار جنيت و ميشال بوتور وغيرهما في محاولة لبلورة نموذج متكامل يسهل تطبيق مفاصله على أنواع شتى من الروايات.

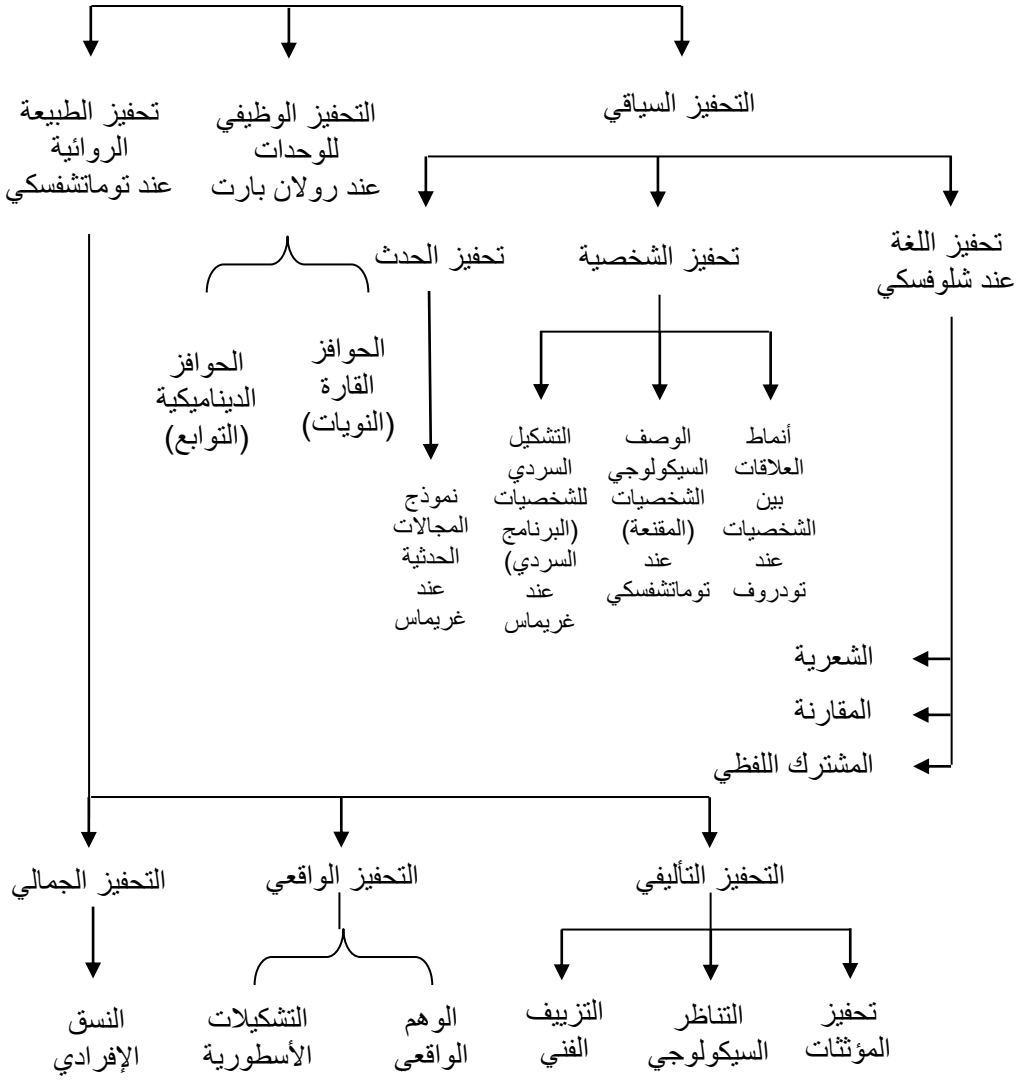
ويمكن تمثل التحفيز الروائي من منظور الدراسات النقدية استنادًا على التصور الذي وضعه الدكتور مراد مبروك في كتابه (آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية

---

(1) بارت، المرجع السابق، 105.
(2) المرجع السابق، 114.
(3) المرجع السابق.
(4) المرجع السابق، 117.

المعاصرة)[1] الذي وضح فيه تصورًا شاملًا للتحفيز الروائي من منظور الدراسات النقدية في الشكل الآتي:

الشكل (1-1) التحفيز الروائي من منظور الدراسات النقدية



(1) انظر للاستزادة:

مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 87.

2 ـ مفهوم الحلم في الدرس النقدي

عني بالحلم في الثقافة العربية الكثير من الدارسين قديمًا وحديثًا فأقبلوا عليه بالتقييد ووضعوا آليات لتأطير خطابه وتوجيه تأويلاته، ولعل مرجع ذلك ارتباط الحلم بالطبيعة البشرية أولًا، ثم لعده "من بقايا النبوة وأجزائها، بل (هو) أحد قسمي النبوة"[1]. فضلًا عن أن المشتغلين بعلم التأويل ركزوا على أنه علم له أصل في الشريعة يختلف عن الكهانة وعلم الغيب، وهو بذلك له موقع ثابت يرتبط بالديني والمقدس[2] .

أما في الثقافات الأخرى، فإن القدماء لم يروا في الحلم نتاجًا يصدر عن النفس النائمة بل وحيًا من الجانب الإلهي، حتى جاء أرسطو فجعل من الحلم موضوع بحث سيكولوجي، وذلك في الكتابين اللذين يعرض فيهما للأحلام، ويرى أن الأحلام ليست مبعوثة من الآلهة، بل هي وحي "جنية" [3]. ونتج عن وجود هذين التيارين أن ظهر"مَنْ يفرق بين الأحلام الصادقة ذات القيمة، التي ترسل للنائم تحذيرًا له أو تبصيرًا بالمستقبل، وأخرى لا غنى فيها ما كرة معدودة القيمة." [4]

أما آرتميدوروس فقد كان يقسم الأحلام إلى طبقتين: الأولى متأثرة بالماضي أو الحاضر، ولكنها خالية من الدلالة على المستقبل، وتشمل المنامات والخيالات المضخمة (الكابوس)، أما الطبقة الأخرى فإنها تحدد المستقبل، وتشمل النبوة المباشرة والرؤيا والحلم الرمزي.[5]

وفي ثقافتنا العربية قسمت الأحلام إلى أحلام ورؤى، وعُدت "الرؤيا من الله والحلم من الشيطان" [6]، ولعل هذا التقسيم يتوازى مع منظور التقسيمات المعتمدة على الثنائيات، كما قدم ابن سيرين في كتابه تقسيمًا يتعلق بنسبة الحلم للنفس أو للآخر بمعنى أن الأحلام لا تخرج عن كونها ذاتية تفسر لصاحبها أو يراها الرائي وتفسيرها لآخر.[7]

---

(1) ابن شاهين الظاهري، الإشارات في علم العبارات بها شي الجزء الثاني من كتاب الشيخ عبد الغني النابلسي: تعطير المنام في تعبير المنام، مجلدين (بيروت: دار الكتب العلمية)، 3.

(2) د. شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ط1 (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2006م)، 410.

(3) سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تقديم: مصطفى صفوان، ط1 (بيروت: دار الفارابي 2003م)، 54.

(4) المرجع السابق، 55.

(5) المرجع السابق.

(6) ابن سيرين، منتخب الكلام في تفسير الأحلام، بهامش المجلد الأول من كتاب الشيخ عبدالغني النابلسي، تعطير الأنام في تعبير الأنام، مرجع سابق، 35.

(7) المرجع السابق، 6.

أما في مجال الدراسات النقدية العربية فيرى أحد الدارسين أن النقد العربي المعاصر إذا كان له من مكبوت منهجي ومعرفي فإنه بلا شك التحليل النفسي المرتبط بالأحلام؛ ويعلل لذلك بأن النقد العربي قد جرب الطرائق الشخصية والتذوقية والانطباعية، ومعطيات المنهج الاجتماعي سواء في صيغه الماركسية أو السوسيولوجية، ومال إلى التحليل الأسطوري لكنه لم يقترب من التحليل النفسي إلا نادرًا، وبشكل اختزالي من خلال بعض الدراسات التي عنيت بمقترحات كارل يونغ، ووجدت عند بعضهم مصداقية في توظيفها، بينما قوبلت تعليلات فرويد بمقاومة شديدة مما جعلها خارج مدار الأدب، بل خارج مدار البحث في العلوم الإنسانية عمومًا.[1]

ولا يمكن لمقاربة الحلم في الرواية أن يستقيم لها الفهم دون التعامل مع الحلم على أنه نص لغوي متحول من اللاشعور إلى الشعور، مليءٌ بالألغاز، ينتج نصوصًا أخرى تفسيرية وتأويلية، وهذا الطابع الخصوصي للحلم الأدبي إن جازت التسمية. يدفع إلى افتراض وجود تفاوت بين الحلم بتركيبته ومضامينه، وبين لغة السارد التي تؤطر الحلم في سياق حكائي؛ لأن الحلم الواقعي مشحون بالدلالات المصيرية بالنسبة للفرد، أما الحلم الأدبي في تخييليته فهو مشحون بقدر من دلالات الحلم المنجز في العمل الأدبي؛ لذلك فإن الطابع اللغوي المشترك بين الحلمين يدفع إلى تعميم التطابق بين الحلم والنص ..." وأن نص كل حلم ليست له وضعية مغايرة لباقي النصوص، ولا يختلف البتة عن السياق أو السياقات التي يندرج فيها ... فقط نحن نتكلم هنا عن اللاوعي بصيغة أكثر علانية"[2]، فالحلم نص ككل النصوص الأخرى؛ لذلك يأتي نص الحلم من كلمات النص نفسه، ويسير إلى خصوصية مهمة وهي التداخل البنائي داخل النص الروائي وهو ما يعني أن تأويل النص ليس مغايرًا لتأويل الحلم.

ويرجع بعض النقاد ظهور الحلم في الفن القصصي وشيوعه إلى حد الرمز الفني إلى عاملين:

الأول: تأثر الأدباء المعاصرين بالدراسات والإبداعات الأوروبية التي تناولت الحلم كظاهرة فنية، وارتبطت بقصص (تيار الوعي) التي تهتم بعرض الشخصية من الداخل أكثر من عرضها من الخارج، إلى جانب اعتمادها على المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر.

---

(1) فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل (المغرب: أفريقيا الشرق 2003م)، 126.

(2) المرجع السابق

والآخر: يرجع إلى التأثر بالتراث العربي الذي ظلت الأحلام بفضله تراثًا حيًّا متصلًا ككتاب (منتخب الكلام في تفسير الأحلام)، وكتاب (تعطير الأنام في تفسير المنام) للنابلسي ومن تبعهم من المحدثين كأحمد الصباحي عوض الله في كتابه (تفسير الأحلام).[1]

ونتيجة لذلك انعكس الحلم على البناء القصصي، وأصبح توظيف الحلم يعبر عن التجديد في الفن القصصي والروائي حيث ارتبط بتكنيك القصة الشعورية، وأضحت قصص (تيار الوعي) نتيجة فعلية لاستخدام الكاتب الحلم في قصصه والإغراق في الحلم إلى حد التداعي[2]، وهو ما تعززه الدراسات النفسية التي تشير إلى اشتراك الحلم مع اللاوعي في أمور كثيرة تجعل من معرفة اللاوعي الفردي عن طريق الحلم (وبالعكس) منهجًا مثمرًا في النشاط الفكري الهادف إلى تحليل الفكر والثقافة والمجتمع والتاريخ والأيدولوجيا والسيرة الذاتية والأسطورة. فالحلم واللاوعي يشتركان في اللاخضوع للزمان والمكان، وتتحكم في كل منهما الدوافع الأولية.[3]

ويرجع النقاد ارتباط الحلم بقصص تيار الوعي تحديدًا أكثر من غيرها من القصص إلى وجود أوجه للشبه بينهما[4] يمكن تتبعها في النقاط الآتية:

1. اعتماد كل منهما على طريقة التداعي؛ فالحلم المنامي تتداعى فيه ردود الفعل اللاواعية، ومنهج (التداعي الحر) الذي يعتمده (فرويد) في تفسيره للأحلام[5] يعد من أبرز أساليب تيار الوعي" بما يشمله من تداع للأحاسيس والذكريات والمشاعر والمفاهيم والتخيلات وألوان الحدس وألوان الرمز"[6]؛ أي ما يعرف بتداعي الحالات النفسية التي عبر عنها فرويد

---

(1) د. مراد عبدالرحمن مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر 1967-1984م، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب 1989م)، 255.

وانظر أيضًا:

فدوي مالطي دوجلاس، من التقليد إلى ما بعد الحداثة، تقديم جابر عصفور، ط1 (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2003)، 179.

(2) مبروك، المرجع السابق، 258.

(3) د. علي زيعور، الأحلام والرموز، ط1 (بيروت: دار المناهل 1423-2002م)، 60.

(4) مبروك، المرجع السابق، 286 وما بعدها.

(5) فرويد، المرجع السابق، 90.

(6) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي (القاهرة: دار غريب 2000م)، 33.

بحالات العصاب في قوله: "فليس لنا من سبيل إلى معرفة العمليات اللاواعية إلا في شروط الحلم والعصاب بأنواعه"[1].

2. اعتماد كل منهما على معكوسية الزمن، فتقنية الزمن في الحلم "بناء رياضي يخضع لتحويلات تخرق المنطق، وتؤسس لعمليات زمنية حلمية تمتثل لنظام الخرق والتركيز على الغيب والكشف"[2]، وفعل الحلم "إنما يسمو على الزمان والمكان مثلما يفعل التفكير المستيقظ سواء بسواء"[3]، فالتتابع هنا قائم في اللاشعور.

3. يسجل لكلا الحلمين الإسراف في استخدام الصور البلاغية، فالحلم (كلمة) وتآلفه من صور مرئية لا يخرجه عن كونه كذلك، وقد كشف أ.بنفنست أن الطريقة التي يحلل بها فرويد الأحلام ومنطقها تعود في صورتها وعمقها إلى المحددات البلاغية المتداولة.[4]

وإذا كان الحلم باعتباره صياغة لغوية حكائية للمضامين التصويرية المنامية يقوم بالجمع بين عناصر ومكونات متنافرة بل متناقضة، فإن عملية الجمع هذه تخضع في نظر فرويد لعمليات تنظيمية ينعتها بالتكثيف والتحويل والنقل[5]، أما في قصص تيار الوعي فقد استخدمت الوسائل البلاغية لإدراك إيقاع الوعي ونسيجه ونعني بالوسائل البلاغية هنا ما أشار إليه روبرت همفري بأنها الوسائل التي تدل على "(عدم الاتصال) وهي التكرار المعكوس والحذف والتكرار وتغيير التركيب داخل الجملة الواحدة والمكملات غير المرئية والاختصار"[6] وهي وسائل تستخدم لزيادة الإحساس بانقطاع العمليات الذهنية الخاصة.

ويحدد همفري مجال الحياة الذي يهتم به أدب (تيار الوعي) بأنه "التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية، و تشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم والحدس كما تشتمل الكيفية على ألوان الرمز والمشاعر وعمليات التداعي"[7]؛ لذا استجابت الرواية للإغراء الكبير الذي قدمه تيار الوعي في إطار منح المؤلف حرية في عملية السرد، عبر شكلين رئيسين:

---

(1) فرويد، مرجع سابق، 101.

(2) حليفي، مرجع سابق، 433.

(3) فرويد، مرجع سابق، 112.

(4) مصطفى صفوان، مقدمة في كتاب سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، مرجع سابق، 25.

(5) الزاهي: مرجع سابق، 66.

(6) همفري، مرجع سابق، 125.

(7) المرجع السابق، 33.

الأول: قصر العمل الروائي على شخصية واحدة تسرد نفسها، وتسرد سواها وكل ما يخطر لها بواسطة ضمير (الأنا).

والآخر: تطعيم الرواية بفصل أو أكثر، يتم سرده بصورة هذيانية؛ أي من خلال دفع الشخصية الرئيسة أو سواها إلى حالة الهذيان، بوصفها حالة موضوعية تتيح لمن يهذي أن يتحدث مثلما يشاء، وكيفما اتفق.[1]

غير أن تقديم المحتوى الذهني للذاكرة لا يقوم بصورة واحدة في كل الروايات، بل يختلف اختلافًا كبيرًا من رواية إلى أخرى، ويرى همفري أن ذلك يؤدي إلى معضلة تعرض للمرء وتنشأ عن تناول قطعة أدبية تنم عن تكنيك (تيار الوعي) ثم التحول إلى قطعة أخرى توصف عمومًا أنها من تيار الوعي لكنها تحمل نوعًا من التكنيك مختلفًا تمامًا[2].

لقد لعب التجريب الفني دورًا نشطًا في (تيار الوعي) فقد اقتضى تصوير الوعي على نحو مناسب اختراع أنواع جديدة من (التكنيك) القصصي، وإعادة تسليط الأضواء على الأنواع القديمة.[3]

ويأتي في مقدمة هذه (التكنيكات) المونولوج الداخلي الذي يعد أهم تكنيكات تيار الوعي، وهو مصطلح يختلط في كثير من الأحيان بمصطلح (تيار الوعي) ولكنه يستخدم على نحو أكثر دقة منه لكونه مصطلحًا بلاغيًّا يشير إلى تكنيك أدبي، وقد عرّفه همفري بأنه "ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن يتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود".[4]

ثم يميز بين نمطين أساسيين في المونولوج الداخلي:

1. المونولوج المباشر.
2. المونولوج غير المباشر.

---

(1) صلاح صالح، سرد الآخر ... الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط1 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي 2003م)، 72.

(2) همفري: مرجع سابق، 57.

(3) المرجع السابق، 57.

(4) المرجع السابق، 59.

فالمنولوج الداخلي يقدم مادة غير متكلم بها على نحو يدل على أن الحياة الداخلية (إحساس– شعور– تفكير) للشخصية قد سجلت كما ترد في الذهن تمامًا، وهو يقدم كما لم يكن هناك متلق وبدون حضور المؤلف، فالشخصية لا تتحدث مع أي شخص آخر في المشهد الروائي ولا تتوجه إلى القارئ أو السامع، ويختفي الكاتب تمامًا أو إلى حد كبير مع إشاراته الإرشادية فتصور الشخصية نفسها بنفسها كاشفة أبعادها النفسية، أما المونولوج غير المباشر فهو يعطي القارئ أو السامع إحساسًا بالحضور المستمر للكاتب مع إشاراته الإرشادية وتعليقاته الإيضاحية في سياق الحوار، وهذا الفرق يسمح باختلافات أخرى كتوظيف الوصف على نطاق أوسع وإمكانية أن يكون الحوار أكثر تماسكًا وأكثر وحدة ظاهرية من خلال انتقاء المادة.

ويعد أسلوب الوصف من قبل المؤلف الواسع المعرفة تكنيكًا آخر من تكنيكات تيار الوعي وهو "التكنيك الذي يستخدمه (الروائي) لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف (المؤلف) الواسع المعرفة لهذا العالم الذهني من خلال الطرق التقليدية للقصص والوصف"[1]، ويتآلف هذا التكنيك مع تكنيك آخر من أنواع تيار الوعي داخل الرواية.

كما تتداعى العمليات الذهنية على ذهن الشخصية من خلال(مناجاة النفس) حيث

"يتم فيه تقديم المحتوى الذهني مباشرة من الشخصية إلى القارئ دون حضور المؤلف مع افتراض وجود الجمهور افتراضًا صامتًا"[2]، وهذا التكنيك أقل عشوائية وأكثر تحديدًا للوعي من المنولوج لقرب وجهة نظر الشخصية فيه من السطح.

وقد أدى التجريب داخل تيار الوعي إلى تطور نوعين من أنواع التكنيك الخاصة وهما (الدراما) و(القالب الشعري).[3]

فالدراما الذهنية هي محاولة تقديم الحالات الذهنية المضطربة (السُّكر وشدة المرض) وكأننا أمام منظر مسرحي مضطرب، أما القوالب الشعرية فتأتي عادة على شكل شذرات غير كاملة من الشعر الرديء أو الجيد وكأنه تقديم للوعي في صيغة شعرية عند فقد (المعادل الموضوعي) الذي يوصل القارئ إلى العقدة العاطفية لشخصية ما.[4]

---

(1) همفري، مرجع سابق، 72.

(2) المرجع السابق، 74.

(3) المرجع السابق، 77.

(4) المرجع السابق، 78 وما بعدها.

غير أن هذه التكنيكات المستخدمة في تيار الوعي وجدت صعوبة في التنفيذ عند بعض الروائيين وهو ما دفعهم إلى استخدام أنواع أخرى من التكنيكات مخترعة ومستعارة لتجاوز تلك المعضلة، ومنها:

. التداعي الحر: حيث تتداعى الصفات المشتركة أو المتناقضة على نحو كلي أو جزئي وهناك "ثلاثة عوامل تنظم عملية التداعي هذه، وهي: الذاكرة التي هي أساسه، والحواس التي تقوده، والخيال الذي يحدد طواعيته"[1].

. المونتاج الزماني والمكاني: وهو وسيلة سينمائية يراد بها مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بأخرى تنتمي إليها، ومن أهم المستحدثات السينمائية:

المنظر المضاعف- اللقطات البطيئة- الاختفاء التدريجي- القطع- المنظر الشامل- والارتداد.[2]

. الوسائل الميكانيكية: وهي الوسائل والعلامات الدالة على تحولات هامة في الاتجاه والمكان والزمان وبؤرة الشخصية، وتتمثل في الأحرف المائلة، واستعمال علامات الترقيم ونوعية الخطوط.

. الترابط المعلق: ويراد به تأخير ما تحدثه الأحاسيس والأفكار من انطباعات في الذاكرة فترة تطول حتى تظهر هذه الأشياء من جديد في أماكن غير متوقعة وغير منطقية في الظاهر بشكل يساعد المؤلف على المحافظة على خصوصية التداعي.[3]

. الوسائل البلاغية التي تشمل العبارات المجازية والتشخيص واضطرابات النظام العادي للكلمات والتكرار والسخرية والحذف والاختصار، وهي وسائل رغم استعمالها في كل عمل أدبي، فإنها تأخذ هنا طابعًا خاصًّا يتسم بجمع أكبر عدد منها إضافة إلى الاستخدام المضعف مما يساعد على زيادة الخصوصية.[4]

. التعبير بواسطة المجاز، فالروائي يستخدم الصور إما على نحو انطباعي لتعبر عن وجهة نظر عاطفية، أو عن طريق استخدام الرمز على نحو واسع لإقناع القارئ بالخصوصية.[5]

---

(1) همفري، مرجع سابق، 85.

(2) المرجع السابق، 93.

(3) المرجع السابق، 117.

(4) المرجع السابق، 124.

(5) المرجع السابق، 192 وما بعدها.

وأخيرًا ... فإن هذه الدراسة ستستخدم (الحلم) للدلالة على كل تجربة بصرية أو سمعية تروى على أنها قد حدثت في أثناء نوم صاحبها أو يقظته، مصورة عوالم الذات الداخلية والخارجية، من خلال تداعي الأفكار والمعاني والصور في ديمومة مستمرة مع الزمن، ورابطة الأنا الفردية بالأنا الجماعية بحيث يختلط التخييل بالعلامات اللاواعية ذات الطبيعة المنامية، ويتداخل فيه الواقعي بالمتخيل في صور تشكيلية تعمل على تتبع المسارات الدلالية التي تتمثل في الروايات؛ لذا سنعنى بنوعين من الأحلام:

الأول: حلم مباشر يتم من خلاله بث ردود الفعل اللاواعية إلى الوعي ودفع الغرائز العفوية إلى السطح.

والآخر: حلم الوعي في تشكيله الإبداعي والفكري الذي يعد نوعًا من التحليق خارج الذات وخارج الزمن الحاضر بعده حلمًا ذا طابع تخييلي.

ومن هذا المنطلق تلج الدراسة عالم النص لتتحسس طقس اللاوعي فيه، فتخدش مغارات شخصياته وأفعالها كي تزيح عن بعضها ما قد ارتدى من أقنعة، تخفي خواها النفسي أو شعورها القلق في عالم ملفوف بالحيطة، والترقب والحساسية والرؤى الرمزية التي تحيل إليها الروايات.

الحلم في الرواية النسائية السعودية

إن الوقوف عند الخطاب الروائي النسائي في المملكة العربية السعودية يعود إلى ما تكشفه هذه الروايات في مجموعها من طبيعة إبداعات المرأة السعودية روائيًّا، وما تحويه هذه الإبداعات من خصوصية، وما تدل عليه من مستوى وعي المرأة في إعادة إنتاج ذاتها أو صورتها ومرجعية هذا الوعي وتغيراته، فلم تكن الرواية النسائية السعودية بعيدة عن تلك الحركة النشطة التي حظيت بها الرواية في الأقطار المجاورة والرائدة، وتحديدًا في مصر وبلاد المغرب العربي من حيث التقنيات والمضامين، خاصة في العقدين الأخيرين من القرن الماضي، ويحضر الحلم في الرواية النسائية السعودية ليطرح إشكالية:

لماذا يلوذ الخيال السردي للأنثى بالحلم؟

أهي رغبة الأنثى في امتلاك ناصية المتن الثقافي والاجتماعي والقيمي بعد أن تسربت منه في اليقظة؟ أم لأن الحلم بآلياته اللامنطقية وترميزاته المشفرة يعطي الذات الساردة التي تخشى التابو سانحة الانفلات من قبضة الشعور والوعي الجاد بالطبيعة والتمايز الجنسي، إلى فضاءات اللاشعور المتمردة، فهي لا تجد لها سبيلًا آخر للإفضاء والتخفف من أحمال

المشاعر والهموم غير تلك الأحلام الرامزة حينًا، والسارحة حينًا آخر؟ أم أن ذلك يعود لتصيد الشوارد والصور البعيدة عن الواقع في كثير من الأحيان، وحين يحرمها مجتمعها من قول ما تريد، متى ما تريد تذهب وراء تلك الأحلام المتباينة، والأمنيات الشاردة؛ هربًا من الواقع وتحايلًا عليه، وهي إشكالية أشار إليها ضمنيًّا أكثر من باحث تناول الرواية النسائية السعودية بالدرس النقدي كالدكتور محمد العوين في كتابه (صورة المرأة في القصة السعودية)، وسامي جريدي في كتابه (الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد)، وعبدالرحمن الوهابي في كتابه (الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية النشأة والقضايا والتطور).

فلجأت الكاتبة للحلم تبث فيه وعيها اليقظ بما حولها في نومها حينًا وفي يقظتها آخر، وتعكس من خلاله حالات اليأس والألم والشعور بعدم الاستقرار النفسي الذي كانت تعانيه الشخصيات، وتستتر خلف قناعها لتؤدي رسالة خاصة ترتبط بطبيعتها ذات السمات النفسية والسلوكية والاجتماعية التي لا يستطيع الرجل التعبير عنها، وهو ما دفعها إلى شحن شخصياتها بطاقات لغوية وتعبيرية مترعة بمشاعر الوحدة والقلق والخوف التي ولدتها تعقيدات الحياة وتغيرات المجتمع.

" إن فيضان الشعور وسؤال الذات والخوف من المستقبل هي بمثابة مستويات نفسية هيمنت على الروائية السعودية بصورة لا تقلل من وظيفتها السردية التي أعلنت فيها انتصارها للحقيقة "[1].

ولم يقف تأثير الحلم عند البناء الكلي للروايات بل انعكس على البنية الداخلية من خلال الترابط اللامنطقي في سياق تداعي الشعور، وأصبح الحلم تفكيرًا إبداعيًّا من خلال التداعيات على ذهن الشخصيات بعيدًا عن التسلسل الزمني للأحداث على نحو روايات صفية عنبر: (جمعتنا الصدفة) الصادرة عام 1995م، و(افتقدتك يوم أحببتك) الصادرة عام 1995م، و(أنت حبيبي لن نفترق إلى الأبد) الصادرة عام 1996م، وهي روايات تتماثل تقنيًا من خلال ذاكرة الأحداث المرتبطة بالشخصيات وفق تقنية الاسترجاع في جوانب متعددة منها، وروايات رجاء عالم (مسرى يا رقيب) الصادرة عام 1997م، و(سيدي وحدانه) الصادرة عام 1998م، (وموقد الطير) الصادر عام 2002م، وليلى الجهني في (الفردوس

(1) سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، ط1 (بيروت: الانتشار العربي 2008م)، 112.

اليباب) الصادرة عام 1997م، وقماشه العليان في رواياتها (أنثى العنكبوت) الصادرة عام 2000م، و(تحت المطر) الصادرة عام 2000م، و(عيون على السماء) الصادرة عام 1995م، ونورة الغامدي في رواية (وجهة البوصلة)، ومها الفيصل في روايتها (توبة وسلي) الصادرة عام 2003م، ونداء أبو علي في رواية (مزامير من ورق) الصادرة عام 2003م.

فالكاتبات في الروايات السابقة يكثفن أحلامهن بدلالاتها التعبيرية حتى تصبح الروايات أحلامًا تتوارد فيها عوالمهن الخاصة التي تصاغ في قالب قصصي يساير تكنيك الشعور المتداعي.

وتعد اللغة الحلمية من أهم السمات التي تميزت بها تلك الروايات التي تعتمد على (حلم الوعي) حيث التداخل الزمني ودمج الأفكار وتكثيفها وتفتيت الحدث في بناء الرواية؛ لأن ما تحدثه الأحاسيس والأفكار من انطباعات في الذاكرة تختفي فترة ثم تعود للظهور من جديد في أماكن غير متوقعة.

وتمظهر خطاب الحلم في الرواية النسائية السعودية في التسعينيات في مستويين أحدهما مباشر والآخر غير مباشر.

وللوقوف على تجليات ذلك الخطاب ستعنى الدراسة بتتبع صورة الحلم عند ست من الكاتبات السعوديات كعينة اتسمت بالتنوع والتباين تقنيًّا وفنيًّا، وهن:

ليلى الجهني، وأمل شطا، وقماشة العليان، ونورة الغامدي، ومها الفيصل، ونداء أبو علي.

المستوى المباشر للحلم:

وهو المستوى الذي يتسم بالمباشرة في اللغة الحلمية، والتصريح بملفوظات الحلم (حلمت، رأيت) داخل الرواية، ثم يسرد محتوى الحلم مباشرة على اختلاف درجات عمقه.

وفي الروايات المعنية ظهر الحلم المباشر في ثلاث منها وهي (أنثى العنكبوت وجهة البوصلة. توبة وسُليّ) بإجمالي بلغ أربعة عشر حلمًا، تراوح حضوره فيها بين المباشرة والدلالة الإيحائية، ففي رواية (أنثى العنكبوت) تسجل الرواية حلمين مناميين، الأول يتعلق برؤية الشخصية المحورية (أحلام) لوالدتها وأختها المتوفاتين، توصيها الأولى بـ(ألاّ تتركه) والأخرى تغطي وجهها بيدها ضاحكة ، وهو حلم سطحي لا يصل إلى درجة عميقة من الوعي لكنه يحمل دلالة إيحائية في نسيج القصة، حيث أتى في سياق معرفة أحلام بـ(سعد) الذي تتعلق به رغم معارضة والدها وحيلولته دون ارتباطهما، فتظهر الأم موصية لابنتها بعدم التخلي عنه، يعزز ذلك ضحك ندى الصغيرة وتغطيتها وجهها حياءَ بيديها، فتستجيب أحلام للوصية

التي تدفع حياتها وحريتها ثمنًا لها بعد ذلك، دون أن تحوي الرواية ما يشير لتفسير الحلم أو تأويله، وهو حلم استباقي لمستقبل العلاقة الوليدة بين (أحلام) و(سعد)؛ لأن "الحلم يتابع حياة اليقظة، فأحلامنا تتصل دائمًا بالأفكار التي كانت تشغل الشعور قبيل وقوعها".[1]

ويأتي الحلم الثاني أكثر ارتباطًا بالوعي والشعور عند (قماشة العليان) ليصل إلى مرحلة الرمز الذي يؤثر في بناء القصة، حين ترى أحلام وقوفها على قمة جبل وحيدة تنظر إلى الآخرين أسفل الجبل مودعة، ولا تميز سوى وجه صباح رغم ألفة وجوه المودعين لها، وهو حلم يرتبط ببناء القصة من خلال توالي الأحداث في الرواية، فقد حدث بعد أيام أن انقلبت سيارة أبي راشد الذي كان يحملهن كل صباح إلى مدرسة القرية فيموت الجميع لتبقى أحلام الناجية الوحيدة؛ ولتستيقظ من حلمها وتواصل السرد فتروي بقية أحداث يومها في مونولوج داخلي امتد على طول الرواية، وهو حلم استباقي يجسد اللحظة المستقبلية وإن لم ينعكس كليًّا على أسلوب الراوية إلا أنه ترك أثرًا على البناء من حيث استخدام الأفعال المضارعة (أنظر. أشير. أميز. أعرفهم . أميزهم) والترابطات المنطقية بين الأحداث، ولم يقلل من رمزية هذا الحلم إلا ما لجأت إليه الكاتبة من إيراد تأويل حكائي للحلم بعد أقل من صفحتين، ولننظر إلى هذه المقابلة المباشرة بين الخطابين .

الحلم المنامي	تأويله في الرواية
على قمة جبل عالٍ وحيدة أنظر إلى مجموعة من الناس أشير بالوداع أميز صباح البقية أعرفهم وليسوا غرباء	تذكرت أن بعد هذا المرتفع الصخري كوني الناجية الوحيدة صعدت أرواحهم كما حدث مع زميلاتي عويل .. عويل يصم الآذان فوجئت بصرخاتي منادية صباح أبو راشد وأم راشد وتردد صرخاتي

لذا يمكن القول إن ظهور الأحلام عند قماشة العليان اتخذ طابعًا إشاريًّا[2]، تميز بخاصيتين:

الأولى: أنها تتنبأ بما سيقع في المستقبل، والأخرى: أنها تعبر عن ذلك بالرمز.

(1) فرويد، تفسير الأحلام، مرجع سابق، 97.

(2) دوجلاس، مرجع سابق، 182.

أما في رواية (وجهة البوصلة) فقد ظهر الحلم عند (نورة الغامدي) أكثر تطورًا حيث انعكست أحلامها على البناء، واقتربت من مستويات الشعور ليصبح الحلم قائمًا على التداعيات في ذهن (ناريمان) وخاضعًا للترابطات النفسية دون احتفاء بالحدث، ففي الحلم الذي يجمعها بـ(فضة) "حلمت بك تصعدين وتهبطين من العالم العلوي إلى السفلي في حرية" (الحرية) هنا معادل لتخلص فضة من نظرة الطبقية، ومن ظلم السبتي وجميلة وحمود، وهي حرية طمحت إليها فضة ولم تحصدها في حياتها؛ لذا كانت رؤية (ناريمان) في حلمها بأن فضة في العالم الآخر تحقق ما عجزت عن تحقيقه على الأرض، بيد أن فضة وهي تمارس حرية في عالم غير مدرك كانت تقدم وظيفة قصصية مهمة في الرواية "كنت تحملين لي في الأحلام أخبار تلك العوالم التي أوصدت عليك أبوابها ... هنا ارتفع المخلوق عن أن يكون مخلوقًا[1] فـ(نورة الغامدي) بهذه العبارة تدلنا على مصدر الإلهام الذي كان يرشد (ناريمان) على امتداد الرواية، وفضة تأتي بأخبار السماء لتضعها تحت وسادة نوم ناريمان فيكون بينهما الاتصال كما تشير إلى ذلك (ناريمان) في موضع آخر على لسان فضة "لا تبوحي إلا لي ... كفي عن الهذيان ... تحدثي معي على الورق ... اتركي لي رسائلك تحت وسادتك، وسآتي كل مساء ... سآتي كل مساء".

لتتم ناريمان حلمها من خلال مونولوجها الداخلي وتخبرنا بأنها في تلك الليلة كانت "مصابة بالحمى تتلفح بكفن فضة" وهذه الإضافة الأخيرة في الحلم تضيف إلى الوظيفة القصصية السابقة وظيفة أخرى تتجلى في الوصل بين عالمين:

الأول: عالم الحلم. والآخر: عالم الواقع من خلال استحضار ناريمان للموقف بعد يقظتها وربط الكفن في المنام بقصة موت فضة في الواقع"انتهيت من نومي، وتذكرت ليلة موتك: كنت ملقاة على أرضية ملساء".[2]

ثم يأخذ الحلم في الرواية طابعًا تحذيريًّا على لسان فضة في الحلم الذي جمعها بـ(ناريمان) وهي تحذرها من علامة؛ لأنه سيأخذ عمرها ووقتها ودمها، وكأن فضة تحمل في الحلم تحذيرًا لناريمان من وهم الرجل المستحيل الذي نما وترعرع في أفكارها.

---

(1) نورة الغامدي، وجهة البوصلة (بيروت: المؤسسة العربية للنشر 2002)، 37.

(2) المصدر السابق، 37.

على أن بقية الأحلام التي وردت في (وجهة البوصلة) تأخذ أبعادًا إشارية رامزة تتفاوت درجاتها وتكشف عن نوع من التشاكل في بناء الحلم[1]، ففي الحلم الذي ترى فيه ناريمان بأنها عروس تربط بين هيئة العروس وصورة الرجل الغريب (الجميل) المدموجة من وجه (ثامر) و(جبر) التي أخذتها من شجرة الكينا، وفي أثناء روايتها الحلم لفضة يعبّر سياق الحلم عن تفسيره الذي يتجلى بصعود الرغبة العميقة في ذات ناريمان للارتباط بثامر، الذي تحلم به كثيرًا يضاجع أصوات النساء، وحين تخبره بالحلم الأول لتنظر ردة فعله يتنبأ بنوع من الاستخفاف بأنها ستكون (نبية الأمة) عندها فقط تتأكد بأنها من "(كماليات حياتك الخاصة)"[2].

أما علامة فقد كان الحلم الذي يجمعه بناريمان مغايرًا لذلك يتناسب مع سمو العلاقة المتكافئة التي تربطهما، فهي حين تراه في حلمها يطوف بين مزارع السبتي الكبيرة دون أن يراها حتى إذا ما التف حول إصبع قدمه الكبير شعرها صرخت به ليحله، وتستيقظ من نومها، وهو مشغول بمعالجة شعرها دون أن ينحل، يفسر رؤياها بالتعبير عن سعادته بها والتغني بمحبته الأبدية لها.

وإذا كانت الأحلام السابقة تحمل تأويلًا ضمنيًّا في السياق الروائي التالي لها، فإن حلم فضة الاستباقي تتداعى من خلاله صورة الحاضر والمستقبل بطريقة لا منطقية، فهي تحلم بأن أملاكها الصغيرة التي نبت لها أجنحة تشبثت بناريمان في حركة متذبذبة ارتفاعًا وانخفاضًا؛ لأن امرأة تشبه الأخيرة أخذت (حمود) وهربت به من النافذة ليطير خلفها الثوب الأبيض والقفازان والحذاء والطوق وقميص النوم، وكأن (فضة) في وعيها الباطن تستشعر الخطر الذي تمثله (ناريمان) صديقتها الوحيدة في بيت السبتي على حياتها مع حمود، بل إن وعي (فضة) يصل مدى أبعد حين تستشرف في الحلم مستقبل علاقة حمود بناريمان "وجموعًا غفيرة من الكائنات الصغيرة ... كانوا قد بنوا بأصابعهم عشًّا لها لتلك التي تشبهني على حرف الوادي الخفي تحت العرين الكثيف..."[3].

---

(1) التشاكل هو: تنمية لنواة معنوية سلبيًّا أو ايجابيًّا باركام قسري أواختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانًا لانسجام الرسالة. انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط2(بيروت: المركز الثقافي العربي 1987م)، 25.

(2) الغامدي، مصدر سابق، 227.

(3) المصدر السابق، 236.

فالكائنات الصغيرة تمثل نظرة ناريمان وفضة لكل من يقطن بيت السبتي يؤكد ذلك حديثهما المبثوث في ثنايا الرواية، وبناؤهم بأصابعهم يشير إلى ضعف البناء الذي يحيل إلى ضعف العلاقة الزوجية التي ستربط ناريمان بحمود، وهو ما سيظهر بعد ذلك في ثنايا الرواية:

." أريد الطلاق، أرجوك.

. الباب مفتوح .. اذهبي إلى أقصى الأرض .. مصيرك هنا .. لأنك ملكي .. ملك حمود . أكرهك".[1]

ويؤكد هذه العلاقة الهشة تصوير منزل الزوجية بـ(العش) المبني "على حرف الوادي الخفي تحت العرين الكثيف[2]"وهو المكان الذي ضم ناريمان بعد صلحها مع حمود في النهاية "لكم ما تريدون سأعود لحمود، فقط عليه أن يدع لي جزءًا صغيرًا من الدار بمدخل مستقل، وأن لا يضايقني في حياتي...[3].

فأحداث الحلم هنا تتناثر في بناء الرواية وتعبر عن الوعي الكامل للشخصية ليتناسب الحلم مع بناء الرواية، وتطور الشخصية فيها، وتلخص أحداث الحلم البنية المسكوت عنها للمتن الروائي برمته حين تفضح نمو رؤى فضة إزاء ما حولها، وقدرتها على تقييم الواقع واستشراف المستقبل.

وفي الحلم الأخير في الرواية، ترى فضة ناريمان شجرة تتلمس أوراقها الندية .. ولعل هذا من أكثر أحلام الرواية رمزية حيث يصبح الحلم رمزًا للخصوبة والتجدد من خلال تصوير (ناريمان) بالشجرة ذات الأوراق الندية نداوة أفكارها الطموحة في الواقع، والرغبة التجديدية التي تتحول إلى علاقة ارتباط بالواقع من خلال "تسلق أطفالها عليها وقت التفتح والإزهار" في رمزية إلى معوقات التغيير، ليصبح الحلم تفكيرًا رمزيًّا يستثير جملة من الترابطات الشعورية في وعي الشخصية.

وفي رواية (توبة وسُليّ) يتخذ الحلم الاستهلالي في أول الرواية بنية تحفيزية مؤثرة على مفاصل الرواية لنجد أنفسنا نقف في نهايتها على تأويل هذا الحلم الذي تضيف إليه (مها الفيصل) كل ما يمنحه طابع القداسة والكرامة ابتداء من المدخل غير التقليدي للولوج في

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 237.

(2) المصدر السابق، 236.

(3) المصدر السابق، 243.

الحلم، مرورًا بهيئة الرجل الخاشع، تعريجًا على الأفعال الميتافيزيقية التي تصدر عن الرجل وتؤثث للمكان، ختامًا ببقايا التراب على فراش فارس بعد يقظته، فالحلم تلخيصي استباقي للرحلة يرسم أفقها ويحدد وجهتها، في لغة مُلغزّة تختزل الرحلة برمتها؛ لذا جاء خطاب الحلم هنا خطابًا محملًا بالأبعاد الميتافيزيقية التي تغذي الرواية باعتباره كشفًا لها.

على أن بناء الأحداث وتواليها داخل الرواية يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به تفسير الأحلام وتحقيقها عن طريق رواية ما حدث بعد الاستيقاظ من النوم، إلا أن هذه الرواية تضيف إلى حكاية الحلم نفسه طبيعة مختلفة تؤسس لعلاقة جديدة، ذات مغزى عميق من عالم الحلم الباطني، وعالم الحقيقة الخارجي، فالأحداث التي تشير إلى أن التراب الذي يقذف به الرجل فارس لا يقتصر على عالم الحلم بل يمتد إلى عالم الحقيقة، وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم للشخصية المحورية تكون أحداث خارجية قد وقعت في الوقت نفسه، رغم أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان منفصلان ولكنهما يمثلان مجالين متصلين لنشاط الذاكرة، هذا الإلهام الذي يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة لا تنفرد به هذه القصة؛ إذ إننا نجد مثيلًا لهذا الغموض في التراث التأويلي القديم لقصص الأحلام[1]. ولعل مثل هذه الآثار الشاهدة لا تؤكد تحقيق الحلم فحسب، بل إنها تفعل ذلك وكأنها تربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم ربطًا قويًّا.

لقد ظهر حلم فارس خاضعًا للبناء؛ لأنه حلم يساير طبيعة السرد، أكثر من جنوحه للتداعيات والشعور، مما يدفعه لتحمل الصعاب في رحلته ومكابدة المجهول حتى يحيط بطول (اجتراحه السيئات)، وتنتهي رحلته بتأويل رؤياه على يد توبة الذي يخبره بإقباله على الآخرة وزهده في الدنيا، فيقبض قبضة من تراب يقذف بها فارس، وتضيف (مها الفيصل) لهذا التأويل بعدًا ميتافيزيقيًّا حين يمد توبة يده إلى السماء ليمسك بنجمة تتلألأ في كفه، ويلقيها في حجر فارس، ويعلن رغبته في نفض غبار الأيام عنه لتصبح هذه العبارة (اشتقت لنفض غبار الأيام عني) تأويلًا لحلم فارس(الأجدى أن يروعك طول اجتراح السيئات) بحيث تقابل (غبار الأيام) (اجتراح السيئات)، كما أن رمزية النجمة التي يقذف بها توبة في حجر فارس تشير إلى العلم الذي ألقي في جوف فارس بعد أن صارع الأحداث والمغامرات.

---

(1) فقد رأى بن أحمد الحنبلي الآمدي في حلمه أن أحدهم قد أعطاه دجاجة مشوية ليأكل فأكل منها جانبًا، فلما استيقظ وجد ما بقي من الدجاجة في يده.

انظر: دودجلاس، مرجع سابق، 189 نقلًا عن الصفدي: نكت الهيمان، 299.

أما الحلم الثاني فقد كان على لسان الفتاة ذات رداء الشوك، وهي إحدى قصص الكتاب الأحمر لسلي... وتأتي سيدة الظلال في الحلم (مخلصة) للراعي والفتاة من متاهة الواحة التي اجترحا هدوءها وسكون بحيرتها، وترشدهما إلى كسر حاجز الخوف الذي يحول بين الإنسان وتحقيق طموحاته وأحلامه، ويمثل هذا الحلم سردًا سطحيًّا، خاليًّا من العمق، يكتفي بتوجيه رسالة الخلاص مباشرة، لكن سيدة الظلال تعيد ربط رؤيتها في الحلم بسؤال كانت قد طرحته عليهما من قبل في الواقع "لم تجيبا بعد، ما هو الشيء الملصق بكل شيء، توأم لكل موجود ولكل مفقود... "[1]. وهو استحضار للواقع من أجل تخليق حقائق تقدم لقارئ الرحلة بقصد إضفاء طابع المصداقية على النصيحة، مما يدفع الراعي إلى الخروج خارج الواحة دون أن يصيبه مكروه ليعود إلى الفتاة ويستحثها للخروج.

وفي الحلم الثالث الذي يرويه (توبة) يحضر أخوه الميت طالبًا منه إيصال رسالة شوق إلى حبيبته (رباب) التي علمت بموته مؤخرًا رغم مضي خمس سنوات على ذلك، ليعزم (توبة) على إيصال الرسالة، وإن دفع حياته ثمنًا لها، وهو حلم مباشر لا يحمل أية دلالة رمزية باستثناء ما تظهره الأبيات من شوق ورغبة في اللقاء، إلا أن "استدعاء الموتى في الحلم له أهمية خاصة في ربط الأحلام بالغيب والهاتف والمحاورات"[2]، فعبر الحلم يحضر الماضي الذي يلجأ إليه الإنسان باعتباره متنفسًا من ضيق الواقع وصعوباته، خاصة بعد أن ضاقت الأرض على توبة بعد موت (رباب) وقبيلتها في حرب الثأر التي أعقبت رسالة الحلم التي حملها، فالميت (عبد الله) المرئي يتحكم بالأمر الذي يدفع ثمنه (توبة) الحالم، وكأنه اشتاق لرباب وكل قبيلتها ليلحقوا به.

وفي الحلم الأخير يظهر ما يمكن تسميته بالحلم التلفيقي الذي يصاغ على لسان إحدى الشخصيات وهو (القرصان سفان الأعرج) ويهدف منه إلى مؤانسة فارس واستلطافه بعد سرقته لردائه، فهو حلم يتناول شخصية غير موجودة في فضاء السرد، وهي شخصية (أبي الفتح الإسكندراني) فيروي على لسانه لقاءه بفتاة في مكان يضفي عليه أبعادًا ميتافيزيقية، ولغة غير مترابطة، ورؤية ضبابية تعتمد على عجائبية الأحداث والمكان، ويبدأ الإسكندراني في رواية الحلم الذي يحكي قصة تعلق قلب الأمير بفتاة تختفي، ويظل يحمل لها حبًّا، حتى تفاجئه أمه بعد أن أصبح ملكًا بإدخالها عليه ليموت دون أن نعلم هل كان الموت

---

(1) مها الفيصل، توبة وسلي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات 2003م)، 38-39.

(2) حليفي، مرجع سابق، 439.

هجمة/نتيجة فرح باللقاء أم شدة وجد للفقد؟ وهو حلم طويل يمتد لخمس صفحات دون أن يكون له أثر في بناء الراوية، علاوة على سطحيته وقلة الترابطات بين أجزائه مكتفيًّا بما أضفى على حلمه من أسطرة للمكان، ورغم أن سفان يُصرّح في النهاية أنه اتخذ من فارس نديمًا له في رحلته، فإن مظاهر التلفيق في الحلم تبدو واضحة جلية من جانبين:

أولهما: إشارته إلى توالي أمواج الظلام والنور، وقد غشاها غبار الأيام في صورة هلامية وغير منطقية في الوقت الذي يؤكد فيه عدم شعور أبي الفتح بالريبة والخوف، بل شعوره بالامتنان وهو يقرأ من كفي الفتاة.

وثانيهما: إحضار والدة الملك للفتاة التي تعلق قلبه بها رغم اختفائها بعد اللقاء الوحيد الذي جمعها بالملك في غياب الأم.

وهو حلم يحضر محفزًا لخلق التشويق والإبهار لفارس تطويعًا لمرافقته سفان في رحلة السفر التي اعتزمها.

لقد حفلت الأحلام السابقة بتنوع واختلاف من حيث ارتباطها بالحالم والمرئي في تلك الأحلام، وهو ما استوجب رصد ثلاثة مستويات أولية يمكنها توليد عناصر أخرى منها على النحو الآتي:

المستوى الأول:

الراوي فيه هو الحالم الذي يرى لنفسه ما يرتبط بأجزاء الرواية سواء أكان ذلك بصورة سطحية أم عميقة، على نحو حلمي (أحلام) في (أنثى العنكبوت) وحلم فارس في (توبة وسُلّي) الذي امتد أثره على امتداد الرواية، وأحلام ناريمان(العروس) و(الشجرة) و(الثعبان).

وعلى الرغم من اشتراك شخص أو أكثر في مشهد الحلم ، فإن شخصية الراوي تستأثر بنصيب وافر من الحضور في الحلم ليدور الحلم حولها، وهو أمر طبيعي إذا عُدَّتْ الأحلام انعكاسًا للرغائب وتحققات حلمية لأشياء لم تتحقق في الواقع.

المستوى الثاني:

وفيه يرى الحالم أحلامًا لصالح الآخرين تمثل نصوصًا حلمية لا تتعلق بالحالم وإنما بالآخرين الذين ظهروا في الرواية، وهو دليل على تنوع الحلم من جهة، وعلى ظهور الراوي ذاتًا وسيطة بين الغيب والشخص الآخر المرئي في الحلم من جهة أخرى، ومن هذه الأحلام حلم ناريمان لفضة وروحها تطير بين السماء والأرض، وحلمها مع ثامر يضاجع أصوات النساء، ثم حلمها مع علامة الرجل المستحيل، وحلم توبة مع أخيه الميت عبد الله.

المستوى الثالث:

ويمثل أحلام الآخرين المستحضرة في سياق الرواية، وهي على نوعين:

فإما أن تكون أحلامًا يراها الآخرون لصالح الراوي كحلم فضة مع ناريمان (العروس السارقة) وحلم فضة تحذر ناريمان من علامة.

وإما أن تكون أحلام الآخرين التي ترد في الرواية تغذية للنص باستحضارات تحفز الحكي وتخلق التشويق على نحو حلم الفتاة ذات رداء الشوك بسيدة الظلال وحلم الإسكندراني بالأمير الشاب.

ويمكن تمثل تلك الأحلام من خلال الجدول الآتي:

جدول (1-2) الأحلام المباشرة في الروايات

الرواية	مطلع الحلم	الصفحة	الحالم	المرئي
أنثى العنكبوت	. حلمت بأمي بوجهها الحبيب ومعالم الحزن مرسومة في عينها..."	59	أحلام	أحلام + ندى
	. أرى نفسي خلال عمل قمة جبل عال وحيدة أنظر إلى مجموعة..."	149	أحلام	أحلام + صباح
وجهة البوصلة	1. " حلمت بك تصعدين وتهبطين من العالم العلوي إلى السفلي..."	37	ناريمان	فضة+ ناريمان
	2. رأيت فضة وهي تقفز فوق كتف القادم من تحت الكينا	67/62	ناريمان	ناريمان + علامة
	3. حلمت بك ليلة سفر علامة إلى الرياض تهزيني ... علامة سيأخذ ..."	82/81	ناريمان	فضة + ناريمان
	4. حلمت ليلة سرقتها من جذع الكينا ... بأنني عروس ...	227	ناريمان	ناريمان
	5. كثيرًا ما أحلم به يضاجع صوت امرأة أخرى في مكان ما ...	227	ناريمان	ثامر
	6. "حلمت به ذات ليلة ... رأيته وسط مزارعنا الكبيرة ..."	229	ناريمان	علامة
	7. " ليلة حلمت أن أملاك الصغيرة بنت لها أجنحة ... حتى صورة عم (جبر) قلت... لقد رأيتها...	236	فضة	ناريمان
	8. "حلمت بفضة التي تلمست ... أنت شجرة"	247	ناريمان	فضة

	1. " أبصرت طريقًا ثم أضعته، فكأني بشيء من خيال، فطاف بي لاتبعه بيد أن الحقيقة تنأى وأنا سائرٌ!!	5 ويكرر 10	فارس	فارس + الرجل الساجد
توبة وسُلّي	2. " نامت الفتاة " ورأت فيما يرى النائم سيدة الظلال وهي تقول ..."	61/60	الفتاة ذات رداء الشوك	سيدة الظلال
	3. " رأى فيما يرى النائم أنه دخل مكانًا محيرًا لا يذكر..."	114	التاجر الإسكندراني	الفتاة والأمير ووالدة الأمير
	4. " رأيت أخي في منامي، ولم أكن قد رأيته في منام فقد مات..."	196	توبة	أخوه عبد الله

تكشف الأحلام السابقة عن اتكاء الروائيات في معالجة غالبيتها على التأويل التراثي الذي ينبيء عما سيصيب الإنسان، وعَدُّ الحلم إشارة تحمل دلالة عما يخبئه المستقبل، فإذا حلمت إحدى الشخصيات بأمر ما فإنه سيقع مستقبلًا؛ لذا نجد هذه الأحلام تحمل طابع البشير بفرح أو النذير بخطب، ولم تبنَ على معطيات التفسير النفسي الحديث القائم على تحقيق الرغبات أو التمهيد لها .

المستوى غير المباشر:

ويراد به الحلم الذي يعتمد على مستويات الشعور، ويتسم بشدة التكثيف وسرعة النقلات، وتخضع مادته الإبداعية لتكنيك الوعي، فتتداعى الصور والذكريات دون تدخل من الراوي، ودون اهتمام بالزمن التتابعي.[1] لذلك فإن لغته تستقيم على تنويع وتر الأنا من خلال الكتابة الوجدانية التي يختلط فيها النفسي بالاجتماعي بالإنساني، والتي تستدعي العقل من وعيه ولا وعيه لتصوير مستويات تلقائية وأشكال عفوية في الكتابة، ويقترن هذا النوع من الأحلام بتيار الوعي الذي يعرفه همفري بأنه "منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص يهتم بمنطقة ما قبل الكلام."[2] وهي المنطقة التي لا تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي بحيث تعبر عن اللحظات التي تختزنها الذاكرة، وتعمد إلى استعادتها وتذكرها بوسائل متعددة وطرق مختلفة.

وقد تجلى هذا المفهوم من (حلم الوعي) في قصص الكاتبات السعوديات مثل: ليلى الجهني، ونورة الغامدي، وقماشة العليان، ومها الفيصل، وأمل شطا، ونداء أبو علي بدرجات

(1) مبروك، الظواهر الفنية، مرجع سابق، 285.

(2) همفري، مرجع سابق، 22.

متفاوتة من حيث اعتماد الأنماط الشكلية التي توجد في أعمال كتاب قصص (تيار الوعي) كـ "الوحدات، واللوازم، والأبنية الرمزية، والمظاهر الطبيعية" فتحول الحلم من حيث الاقتران باللغة إلى تكنيك للكشف عما يعتمل في اللاشعور.

ففي رواية ليلى الجهني (الفرودس اليباب) يرتبط (حلم الوعي) بالرواية منذ المطلع بعد رؤية صبا للمشهد الذي حرك السرد، وهو وقوف عامر بجانب خالدة ليلة خطوبتهما، فتتداعى الأفكار والذكريات على ذاكرة صبا كمعاول هدم للقيم والمعتقدات التي تؤمن بها أمام هول الصدمة التي أضفت على الرواية (تداخل) في كل مكونات التجربة من زمان ومكان وبناء؛ فاشتغل الحلم هنا على تقنيات متعددة كتقنية الإسقاط الفني على الشاليه (الفردوس المفقود) ثم إسقاط ذلك على جدة فيما بعد، وتقنية المفارقات المبثوثة على امتداد الرواية، والنمط الساخر الذي تجلى في اللغة والتصوير، إضافة إلى المقابلات الفنية واللغة الشاعرية التي غلفت الرواية وعمادها الرمز والصورة والأبنية المضارعة.

واستطاعت ليلى الجهنى إبداع شفرات تيارية تمثل معادلات سردية لإحساسات (صبا) إزاء الصدمة الحضارية التي تعرضت لها، كما اعتمدت في تصوير حلمها على العوامل التي تنظم حركة التداعي عند همفري من ذاكرة وخيال وحواس، وهي العوامل التي يمكن تتبعها من خلال المقتطف التالي فيما يشبه المونتاج المتداعي على ذهن صبا.

" احترقت الدانتيلا وانطفأت الشمعة وغرق الفردوس المفقود	(تصور+ بصر)
انتصر الشيطان أخيرًا، وسلب الفردوس من آدم وحواء...	(تصور)
وأسمعه الآن يضحك قرب النافذة يضحك، يضحك، يضحك	(سمع)
وأنا ممدة على الأريكة	(لمس)
تزعجني رطوبة الدم على ثيابي	(لمس)
لكن الدم ينزف من جروحي هذه المرة ولا يأخذك بعيدًا	(تصور+ لمس)
يا طفلي، أليس غريبًا أن يكون الدم هو اللغة الوحيدة التي نتخاطب بها معًا..."[1]	(سمع)

على أن المونتاج الذي ظهر من خلاله المقطع السابق يتضمن تقديم الوعي من خلال اجتماع مجموعة صور في نقطة زمنية واحدة، والوظيفة الأساسية لهذا الاجتماع إنما هي

(1) ليلى الجهني، الفردوس اليباب، ط1 (ألمانيا: منشورات الجمل 2008م)، 38-39.

التعبير عن الحياة الداخلية والخارجية في وقت واحد، وبنظرة إلى المقطع السابق يمكن تلمس الكيفية التي تحولت بها هذه الوسيلة السينمائية إلى الرواية على النحو الآتي:

احترقت الدانتيلا، وانطفأت الشمعة، وغرق الفردوس المفقود (تداعي حر يستحضر وظيفة الضياع والعبثية) انتصر الشيطان وسلب الفردوس، وأسمعه الآن يضحك (هنا يظهر عمل الصورة عن قرب) ويلي ذلك صورة تتصل بالحاضر "وأنا ممدة على الأريكة "، لكن الدم ينزف من جروحي هذه المرة ولا يأخذك بعيدًا (المنظر المضعَّف) ويتغير فجأة، "أليس غريبًا أن يكون الدم هو اللغة التي نتخاطب بها معًا (قطع).

أما زمن الحلم في الرواية فيظهر دائريًّا يبدأ بزمن الحضور للحظة الصادمة ويعود في ارتداد إلى الماضي حيث تتداخل ذكريات صبا مع عامر والفردوس ليتجاوز ذلك إلى المستقبل مصورًا معاناة صبا مع الانتحار في نوع من الترابط النفسي والشعوري، ثم يرتد وعي الشخصية إلى النقطة التي بدأ منها الحدث، وهي نقلات زمنية تقترن بنسيج الرواية، وتمتزج بالشعور الذي يتداعى على ذاكرة صبا فيما يشبه الدراما الذهنية؛ وهي الدراما التي تسجل حضورًا قويًّا في الرواية من خلال اشتداد حالات الألم على (صبا) حتى يذهب عقلها، فتدخل فيما يشبه الهلوسات "يجب أن أتذكر ما الذي أتى بها الآن هنا؟ أأكون أنا التي حملتها؟ ولكن كيف تركتها تتدلى عبر السياج هكذا، آه، الصداع يفتك برأسي، لكن يجب أن أركز ذهني على الوردة، قرمزية إلى حد مريع وحيدة على سياج الشرفة والشمس تغسلها بالضوء وهي تدثر السياج بالظل، ولكن أين أنا؟ لماذا أغيب عنها؟ لماذا أتركها للوحدة؟[1].

أما في رواية (وجهة البوصلة) فالمشاهد الحلمية من بداية الرواية تخضع لمعايير البناء واللغة والزمن في الحلم، فالأبنية متداخلة، واللغة في جانب منها صامتة تتسم بغلبة الرمز والقطع، ثرية بالوصف الذي يتداعى من الذاكرة ليصور المعاناة الشعورية للشخصيات التي تتوارد في الرواية، كما تتسم أبنيتها بالتداخل الشديد مع معكوسية الزمن الارتدادي ما بين الحاضر والماضي؛ لذلك تنوع (نورة الغامدي) استخدامها للمونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر من بداية الرواية، بل يمكن القول إن هذه الرواية اعتمدت نظام الوحدات في الرواية ممثلة في وحدة الشخصية إلى الحد الذي يمكننا من تصنيف الرواية على أنها (رواية

(1) الجهني، مصدر سابق، 42.

شخصية) لناريمان الباحثة عن هوية طمست ودرست معالمها في بيت السبتي، حتى إذا ما استقام عودها وبدأت البحث عن هويتها بعد موت فضة، وتخلي ثامر عنها، وجدت نفسها في عالم لم تستطع مجابهته "كنت مثلك ضحية رجال لا طاقة لي بمجابهتهم"[1].

لقد طرح حلم ناريمان بوصفه نصًّا مؤنثًا إشكالية السائد الاجتماعي في مجتمع (القرية) عبر ذلك الوجد بالآخر المذكر، ولكن أي مذكر؟! إنه الغائب المستحيل، وهو وله ينجح أن يكون بوابة للدخول إلى سعير الوجع الأنثوي ودوامات المكابدة اليومية.

" تمهل فما نزال حراسًا على جمرة الخمر التي لم تشرب، وما نزال نسبح في لذة الصدفة، وهذا المساء الذي يشبه الرسام لكنه يرسم الكلام الذي لا يتراجع".[2]

وهي رواية تمتزج فيها تقنيات تيار الوعي من تداعي يستحضر فيه المونولوج الداخلي المباشر لشخصية (ناريمان) التي بدورها تستحضر بقية الشخصيات، ثم تترك لها مجال الحديث بألسنتها لتصور معاناتها داخل الرواية، إضافة إلى الوصف القائم على المعلومات المستفيضة للعالم الذهني للشخصيات:

" فتحت فمي ثم أغلقته .. قدرتي على التحكم في اللغة هزيلة.. لغتي ضعيفة، كذلك ثقافتي ضحلة، لكن داخلي يموج منذ سنوات بشيء لا يمكن وصفه أو إهداره أو حتى إهماله .. لقد بنيت حوله السدود والحواجز"[3].

كما يتمظهر تيار الوعي في الرواية من خلال الترابطات المعلقة فيما يشبه البعثرة المقصودة للأحداث داخل الرواية، وهي بعثرة تنسحب على اللغة التي يتداخل فيها النثري بالشعري، والرمز بالأسطورة والمجاز.

واتخذت (نورة الغامدي) لإيصال الوعي في هذه الرواية قوالب متعددة، كاهتمامها بالمفارقات واللوازم الكلامية المبثوثة في الرواية مرورًا بالأنماط الأدبية المستقرة كالشعرية والأبنية الرمزية المجسدة لحركات مجرى الوعي وانسياب الشعور في نسيج الرواية، ويمكن رصد حركة التداعي المعتمدة على الذاكرة في الرواية من خلال المقتطف الآتي:

" ما الأمر يا فضة"؟

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 206.

(2) المصدر السابق، 12.

(3) المصدر السابق، 83.

أشعر بيدك تضغط على شفاهي.	(لمس+سمع)
لكني على ثقة بأن أذنك لا تسمعني..	(سمع)
ها هو القمر صعد في السنين بعدك، وها أنا قد وصلت إلى سنك ولم أمت ولم اختنق بجنين وأموت لقد	(تذكر)
رأيتك البارحة مرقت من أمامي في عدة مرات لم يكن حلمًا ولم تكن يقظة تعلقت بذيل ثوبك الأخضر لكنك انزلقت من النافذة ومرقت من بين أشجار الوعر (لمس) إلى أن تقول في السياق ذاته:	(تصور+بصر)
رأيتني..بل سمعتني كنت فراشة برية تلتحم بحنجرة.[1]	(بصر + سمع + لمس)

وهي ذكرى حالمة تتداخل فيها دوائر الزمان والمكان من خلال تداخل الصور، ومن خلال اللحظة الفعلية لمناجاة ناريمان مع فضة التي تلازمها في الرواية ملازمة الظل الخفي.

وتستمر الرواية في رصد حركة الوعي معتمدة على ذاكرة مثقلة بالألم والحزن مستعينة بالحواس والخيال الذي ترسم فيه صور الواقع، متسربلة بلغة مصورة يشوبها القطع والنقلات السريعة، فموت فضة يطل علينا في مواقع متعددة في الرواية، وختان السبتي الذي يصافح أعيننا في مستهل الرواية يظل يبرز صراحة أو بشكل ضمني في مواطن متفرقة من الرواية، وكأن هذه اللغة المبعثرة تدفع الروائية إلى استغلال معطيات الفضاء النصي للرواية من خلال الكتابة الأفقية المتآكلة والتقسيمات الشعرية، واستغلال مساحات الحذف وعلامات الترقيم بصورة مؤثرة للتعبيرعن أفكارها.

وخلاصة القول، إن (نورة الغامدي) في(وجهة البوصلة) أفادت من تقنيات الحلم وعتباته الترميزية في صياغة متن سردي متميز، وعبر انغمار واعٍ في مناخات الحلم التي شطرت الفضاء التدويني للرواية لتشكل إيقاعية محايثه لليقظة من خلال لا وعي (ناريمان) فتحول الحلم إلى بلورة مشعة نبصر من خلالها تفاصيل لذات الساردة، ونرقب عبرها رؤاها الخاصة إزاء الشخصيات المتحركة على مسرح الرواية، كما أننا نشهد من خلالها تنامي الأحداث وتواترها بتدافعها إلى الخلف عبر تقنية الاسترجاع والتساوق مع الحاضر..

(1) الغامدي، مصدر سابق، 35.

أما قماشة العليان في رواية (أنثى العنكبوت) فقد اعتمدت على حالات التداعي الحر في مطلع الروية:

"ما هي الحرية؟

أتساءل عن معنى تلك الكلمة الساحرة الرائعة الحارقة"[1].

فأحاسيس أحلام المتباينة تتحرك تارة لتلهب شعورها بالذنب، وتارة تؤجج التمرد على أسوار الحجر والإلغاء التي أظهرها الحلم مغلقة على بعضها بعض،(الجدران العالية. وجوه النساء المنهكات . الحائط . الدوائر الحمراء).

لتعود وترتد إلى ذاتها وتواجه سجن مختوم بالهلاك والقصاص، بل إن التساؤل المرير الذي طرحته بنبرة يائسة في المطلع (ما الحرية؟) يشير إلى شراسة الفتك بالأنوثة، ومرارة الألم المهيمن على الذاكرة ليفتح معقل من معاقل القهر المرموز له بـ(السجن): "أتساءل وأنا أتأمل الجدران العالية التي تسد أمامي منافذ الحياة ..."[2].

ويستمر انثيال الذاكرة على وعي أحلام تتوسل بمناجاة النفس حينًا "أنتظر كل يوم خطوات النهاية المرتقبة وأحدق في سقف أيامي المتهاوي وهو يقترب من الانهيار" وبالمنولوج المباشر آخر"أفقت على دنيا غير الدنيا وعالم غير العالم الذي عرفته وعشته.. أشقائي وشقيقاتي قد تفرقوا بين بيوت أزواجهن وزوجاتهم"[3] وبالدراما الذهنية "لا.. لا..أرجوك يا أبي..أتوسل ألا تخذل خالد وهو في قمة احتياجه لك..لا تخذل إنسانًا كسيرًا ممزقًا أجبرته الدنيا على أن يمد يده لأي إنسان..."[4]. وهو حوارمن طرف واحد؛ لأن مكانه ليس أرض الواقع وإنما ذهن أحلام الموجوع بهموم أخوتها وإخوانها من حولها، وهي الهموم التي تصل بها في النهاية إلى حالات من الهذيان والهلوسة، ولننظر إليها بعد مقتل زوجها وإحالتها إلى مستشفى الأمراض العقلية لقياس قدراتها العقلية:

"أتناديني يا أماه أخيرًا..أهذه هي نهاية المطاف لكل امرأة واعية عاقلة رفضت الظلم، وتصدت للمهانة، وقررت أن تختار مصيرها بنفسها بدلًا أن يختاره الآخرون..على طريقتك يا أماه..ضباب يغشى عيني فلا أرى ماذا يحدث أمامي..وجوه كثيرة تحيط بي..أفواه تفتح

---

(1) قماشة العليان، أنثى العنكبوت، ط4 (الدمام دار الكفاح 2003)، 9.

(2) المصدر السابق.

(3) المصدر السابق، 19.

(4) المصدر السابق، 12.

وتغلق..عيون لامعة وأخرى كابية خابية بلا لمعان..وجوه تفصلها عني غلالة سحرية لا أرى منها سوى ذاتي.[1]

لقد وظفت (قماشة العليان) الحلم في الرواية معتمدة إلى حد كبير على أسس التداعي الحر ومستعينة بلغة مصورة تسترجع من خلالها ذكريات حياتها السابقة مع إخوتها ومع سعد، مجسدة لمعاناة كل واحد على حدة في ظل وجود سلطة بطريركية/ أبوية، ومتوسلة بلغة اتسمت بالتكرار، والحذف والقطع، والمفارقات التي تسير في بعدها الزمني من خلال تقنية الاسترجاع لأحداث سابقة على زمن السرد، فإذا جاز لنا عدّ الاستفهام الاستهلالي في مطلع الرواية وحدة سردية كبرى، فإن كل قسم من أقسام الرواية الأربعة والعشرين التي تشكل المحكي، يبدو وحدة سردية صغرى بحيث يتحرك السرد بشكل تتابعي من مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة فالشباب حتى إيداعها للسجن انتظارًا لتنفيذ القصاص فيها؛ وهي وقفات زمنية تدخل أحلام في مناجاة نفسية تكثر فيها لوم والدها الذي أسهم في نمو الحقد في قلبها منذ الطفولة، وتغذى على مائدة الأيام المثقلة بالمعاناة والحرمان والقسوة، وهو ما جعلها تقف بعد كل موقف محللة نفسية ومجلية لدور والدها في ضياع شخصيات الرواية واحدة تلو الأخرى، مستعينة بالمونولوج الداخلي:

"اندلعت النيران في أعماقي، وأنا جالسة أتشبث بمقعدي خوفًا من الانهيار والتجاوز لقد طالني ظلمك أخيرًا يا أبي، وأنا التي انتظرت أيامًا وشهورًا في سلسلة لاتنتهي .. مضيت أنظر عذاب أخوتي وخذلانك لهم، وأنا أرتقب دوري بحدس لايخيب وخوف يخالطه رهبة..."[2].

ويمكن رصد حركة الوعي التي بنيت عليها الرواية في النموذج السابق على النحو الآتي:

اندلعت النيران في أعماقي (تصوير)

وأنا جالسة اتشبث بمقعدي خوفًا (لمس)

وأنا التي أنتظرت أيامًا وشهورًا.. مضيت أنظر عذاب إخوتي وخذلانك لهم وأنا أرتقب... (تذكر)

وهكذا تسير حركة الوعي في الرواية من خلال التداعي وانثيال الذاكرة.

أما رواية (توبة وسلي) فقد استهلت بحلم منامي، مثَّل بنية تحفيزية للرحلة تخضع للتذكر ثم للكتابة وفق مقتضيات التحويل من الشفوي المتذكر إلى المكتوب المكثف، ومن ثمَّة تبقى أبخرة الشفوي في الذاكرة حاضرة لتخصيب التأويل، وتعميق مسار الرواية؛ لذا

(1) العليان، مصدر سابق، 200/199. وانظر أيضًا: 173.

(2) المصدر السابق، 170.

يخرج فارس من بيته طلبًا لتأويل حلمه بعد خيبة أمله في شيخ الجامع، ويعزم على معرفة كيفية (اجتراحه للسيئات) لتبدأ رحلة البحث عن المجهول التي تصورها (مها الفيصل) من خلال وعي الشخصية "فارس" الذي ينقلنا إلى أماكن متفرقة برًا وبحرًا، ويحكي لنا ما صادفه من عجائب وأهوال حتى وصل في النهاية إلى تأويل رؤياه.

على أن الرواية تسجل حركية زمنية مختلفة قليلًا عما رأيناه في الرويات السابقة، فالحلم الاستشراقي الذي أرعب فارس، وأشعره بخطر قادم جعل الرواية تتوجه حكائيًا من

ماضي الرحلة إلى مستقبلها، لتصور المغامرات والأشخاص الذين ظهروا في فضائها بما تحمله ذاكرتهم من قصص تمثل استرجاعات للأحداث والمفارقات التي مروا بها، ولتصبح تقنية الزمن هنا تقنية متداخلة وفق إطار عام هو الرحلة بحيث يتشظى في الداخل إلى فضاءات ارتدادية أخرى تماثل حركة الزلزال والهزات الارتدادية التي تعقبه.

كما تنهض الرواية على تداعي ذكريات الرحلة في ذهن الشخصية المحورية (فارس) مصورة حالة سطحية من الوعي ومستعينة بالمونولوج الداخلي المباشر"... تملكني الهلع فقد ألفت صوتها .. وكفاني ما حدثتني به، فهذب فضولي .. ثم أزاحت عصماء الستارة، وقمت إليها وأنا غاض لبصري، دخلت العريشة البديعة، وكانت السيدة على سرير يمكنها من خلاله تأمل بستانها..."[1]، وبالمناجاة النفسية "عاودتني أحزان الماضي كلها وصارت تدق عافيتي وهواجس تقول:

تأخرت عن رفيقك، وتركته في الجحيم .. ولكنني بعدما قطعت زمنًا من السير أتتني أفكار رضية هنية تقول: عن قريب تفك أسر حسين، وتعطيه نصف مالك"[2].

وبعد موت الفتى حسين الذي حلّ قيد فارس في منجم الذهب يصاب (فارس) بحالة من الهذيان واختلاط الذاكرة، ويصور ذلك فيما يشبه الدراما الذهنية في قوله:

"صرت أحادث نفسي وأنا سائر ألوح بيدي، فظني إنني أصبت بشيء من جنون .. أخذت آكل من العشب الذي أجد، وأسير فلو إني توقفت مت حتى وصلت إلى بلد دخلت إليها كأني رجل نبش من قبر واختلط عقله، أصفق وأتمتم بما لا يفهم، ثم أصرخ: لا إله إلا الله يا غياث أغثنا. وسمعت الناس يقولون درويش من دراويش سيدي بوصبيحة..."[3].

---

(1) الفيصل، المصدر السابق، 147.

(2) المصدر السابق، 181.

(3) المصدر السابق، 147.

ويتتابع (حلم الوعي) في الرواية مقترنًا بنسيج القصة، وتتكاثف الأحداث حتى تصبح الرواية حلمًا تتوارد فيه عوالم الشخصية في قالب روائي يساير تكنيك الشعور المتداعي.

وفي رواية (مزامير من ورق) ينعكس الحلم على البناء الفني مما يجعل الرواية تجنح إلى الازدواجية في الخطاب؛ أي البناء في خطين متوازيين، أحدهما يمثل البناء الواقعي (الواقع التخييلي)، والآخر يمثل بناء الحلم، وكأن (نداء أبو علي) أرادت تأصيل روايتها في الموروث السردي الذي يعزز الرؤية المهيمنة إزاء الأنثى لتبرز رغبة الخطاب السردي في تعرية السائد الثقافي المتكئ على تمجيد اعتلاء الفحولة لزمام المبادرة، وهي الرغبة التي تصبح أكثر وضوحًا كلما سرنا قدمًا في الرواية حتى تصل في النهاية إلى الاستقلال عن وصاية عشق عليها:

" ضحكت بخفوت، همست بصوت كله شك وريبة:

ذاك كان انهيارًا .. تيقظت الآن أنفاسي .. وأنغام قلبي منه .. تبتعد عنه بجفاء دون أن تلقي نظرة على ما خلفها..."[1].

واستعانت (نداء أبو علي) لتأصيل ذلك الموروث بإسقاط الماضي على الحاضر والتراث على الواقع، مما جعل الرواية تنقسم إلى قسمين -على عادة القدامى- أحدهما: المتن، والآخر: الحاشية، فخصص المتن لرواية أحداث الرواية بأبعادها الواقعية المتمثلة في قصة (مشاري) العائد من الخارج بعد رحلة علمية ليصطدم بالواقع الذي يعجز عن التكيف معه بعد محاولات متعددة ليعود أدراجه من حيث أتى، أما الحاشية فخصصت لعلاقة ميس بعشق القائمة على التبعية والانقياد في ظل خذلان عشق لميسه، حتى تصل في النهاية إلى قناعات بمسئوليتها الشخصية عن حماية نفسها من الآخرين.

وتقوم العلاقة بين المتن والحاشية على نظام التداخل في الأبنية والانتقال من رواية إلى الأخرى بشكل متتابع رغم اشتراك الروايتين في إحدى الشخصيات الرئيسة (ميس) باعتبارها (ميس/ أنثى الماضي) و(ميس/ أنثى الحاضر) وهو تداخل يبلغ ذروته عندما تنتقل الأحداث من إحدى الروايات إلى الأخرى مع الحفاظ على وحدة الشخصية (ميس) دون إشارة لذلك[2].

ورغم أن المخيال الروائي لهذه الرواية قد وظف لغة البياض المنطقة بنجوم طباعية ليشطر من خلالها الفضاء السردي مولدًا إيقاعية متوازية للحظتي الحلم والواقع، فإن التداخل من خلال شخصية (ميس) في الروايتين يشير إلى ذلك التداخل لا على المستوى

---

(1) نداء أبو علي، مزامير من ورق (بيروت المؤسسة العربية للدراسات 2003م)، 235.

(2) أبو علي، مصدر سابق، 11.

اللفظي وإنما على المستوى الدلالي .. في إشارة واضحة إلى معاناة الأنثى الأزلية والمتمثلة في عدها جسداً هامشيًّا يمتلك سحر الغواية مع التباس الرؤية للآخر، الذي تؤكده الأنثى في هذه الرواية كنوع من الاغتراب.

ونظرًا لما تمثله رواية ميس/ عشق من تجسيد لصورة تخييلية موازية لصورة واقعية تجسدها رواية ميس/ مشاري، فقد آثرت هذه الدراسة الاهتمام بالجانب التخييلي وإقصاء الجانب الواقعي، وهو فصل منهجي اقتضته طبيعة الدراسة لاستجلاء خصائص التجربة الحلمية للكاتبة ومنعًا للخلط بين الروايتين على مستوى الشخصيات والأحداث.

لقد انعكس تأثير الحلم في الرواية على بنية الرواية فارتبط الحلم بالوعي ارتباطًا مباشرًا، وتجسد الحس الشعوري عند (ميس) التي ظلت مرددة خطاب الولاء في انتظار (المخلّص) كلما عنّ لها طارئ وتجلى ذلك بقوة من خلال اللغة غير المترابطة والنقلات السريعة على مستوى الزمان والمكان، علاوة على الأبعاد الميتافيزيقية التي غطت فضاء الرواية.

وفي رواية (آدم يا سيدي) ينثال وعي (أمل شطا) على لسان (عائشة) في هيئة رسائل تبعث بها لزوجها المتوفى تستحضر خلالها تجربة الأرملة ومعاناتها في رعاية مصالحها ومصالح أبنائها، فيما يشبه الإفضاء الكتابي لتيار الوعي .. ويقترن حلم الوعي هنا بالبناء؛ تعبيرًا عن ايحاءات تتداعى على ذهن (عائشة) فتنثال الذاكرة بالأحداث المتتالية، مغفلة في كثير من الأحيان صوت المشاعر الداخلية للشخصية حتى بدأ فضاء الرواية مزدحمًا بالشخصيات والأحداث، وكأننا بـ(أمل شطا) تستجيب لنداء كيانها الأنثوي وتعبر عن أكبر قدر من الهموم النسائية التي سيطرت على فضائها السردي، مما جعلها تتمرد على واقعها، وتدمر قناعاتها بعيدًا عن إسار التهميش والإلغاء بصورة انسيابية، بعيدة عن المواجهات المفتعلة، وذلك من خلال تقمص دور الأرملة في ظل اختفاء الرجل، وكأنها تؤسس لرؤية تتوق لامتلاك الزمن الأنثوي الخاص، وتستشرف آفاقه بعيدًا عن الخطاب الذكوري.

وتسجل الرواية فقرًا في تكنيكات تيار الوعي وقوالبه، ولعل المقصدية التي رسمتها الكاتبة وجهت الرواية وجهة موضوعية أثرت سلبًا على بنائها الفني، فازدحمت الرواية بالقصص المؤطرة داخل الإطار العام التي تتداخل فيه دوائر الزمان والمكان على حساب المعالجة الفنية، والاستبطان الداخلي للشخصيات بما فيها شخصية (عائشة) التي أظهرت الرواية جدبًا في المعالجة النفسية لمعاناتها كأرملة فقدت زوجها مكتفية بتصوير معاناتها مع أبنائها في رحلتها الطويلة.

ورغم ذلك فقد حققت الرواية صورة حلمية مثلت النشاط الإبداعي المعتمد على انثيال الذاكرة، في بنية شمولية، مستغلة بعض الإمكانات التي وفرتها رواية (تيار الوعي) والتي عبر عنها همفري بقوله: "إذا أراد مؤلف ما أن يبدع شخصية عن طريق تقديم ذهن هذه الشخصية إلى القارئ فإن بيئة العمل الذي يتم فيه هذا، هي بالضرورة ذهن الشخصية: فمن حيث الزمن الذي يشغله له محيط ذكريات الشخصية وخيالاتها في الزمن، ومن حيث مكان الفعل له ما شاء من ذهن الشخصية أن يذهب إليه في الخيال أو في الذكريات، ومن حيث الحدث له ما يتصادف أن تركز عليه الشخصية من حدث متخيل أو مدرك أو متذكر"[1].

وتظهر الاستبطانات في الرواية في أجزاء متفرقة كتصوير عائشة لمعاناة فقد (حمزة): " إنك لم تعرف الشوق يا حمزة، ولم تجرب قسوته، ولم تكتوِ بناره، إن شوقي إليك ينخر عظامي حتى النخاع، ويسري في عروقي ليدمي قلبي، ويطعن كل خلية في جسدي، ويغتال الفرحة من عيون صغارك وأفئدتهم..."[2].

وهكذا ... سجلت الكاتبة السعودية من خلال النماذج السابقة وعيًا متفاوتًا في تعاطيها مع الحلم بشقيه المباشر وغير المباشر، فقد يرتبط عندها الحلم ببناء الرواية ارتباطًا سطحيًا لا يصل إلى درجة عميقة من الوعي لكنه يحمل دلالات إيحائية على نحو ما تظهره روايات أمل شطا ومها الفيصل ونداء أبو علي، وقد يصل إلى حد الرمز الفني نتيجة لإغراق الكاتبات في مستويات الحلم والاعتماد على التداعيات الشعورية كما يظهر عند ليلى الجهني ونورة الغامدي وقماشة العليان..

❋ ❋ ❋

(1) همفري، مرجع سابق، 141.

(2) أمل شطا، آدم يا سيدي (جدة : شركة المدينة للطباعة 1997م)، 16. وانظر أيضًا: 36.

الفصل الثاني
تحفيـز اللغـة

تكتسب دراسة اللغة في الأعمال السردية منزلة خاصة كونها العنصر الأكثر تعقيدًا وسط شبكة من العلاقات التي تقيمها الرواية بين ما هو تخييلي وبين ما هو واقعي، وبما تمثله في ذاتها من كونها حاملًا للعناصر الروائية الأخرى كالشخصيات والزمان والمكان والحدث.

وتحفيز اللغة هو التحفيز الذي يعنى بالبحث في المقومات اللغوية والإيحائية التي تشكل عالم النص وتسعى للكشف عن قضايا المتن الحكائي التي تتعدد بتعدد الرؤى، وتتنوع بتنوع أساليب اللغة الروائية وطرق التعامل معها.

وتسعى العملية اللغوية في العمل الأدبي بعامة والروائي بخاصة إلى تعيين الواقع النصي بوحدات تركيبية، تتعدد في مجاله اللغوي، وتدعم تصوراته الاحتمالية، "ولذا تكون الإحالة بتعدد الأصوات والأساليب مدعاة للتماثل التعبيري الذي يستدعي الإحاطة الشاملة بتعدد اللغات وتعدد الأصوات ضمن نسيج النص الروائي"[1].

ويذهب بعض النقاد إلى ضرورة أن تكون لغة السرد فصيحة وحافلة بمستويات لغوية متنوعة في إطار اللغة الفصيحة، ومسوغهم لذلك أمران:

الأول: تعدد الوظائف التي تنهض بها لغة السرد تبعًا لتنوع المواقف والعوالم التي تجسدها.

الآخر: يتعلق بالراوي الذي تجيء الرواية من خلاله، فهو الذي يقوم بعملية السرد، فإذا ما اختار راويًا داخليًا من شخصيات النص، ينبغي أن تكون اللغة موازية لمستواه الثقافي[2]، أما إذا اختار الكاتب راويًا خارجيًا فله استخدام ضمير الغائب (هو) ليكون ساردًا للرواية، وهذا يعطيه حرية أكبر في تنوع مستويات اللغة.

---

(1) عالية محمد صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ط1، (عمان: دار مؤمنة، 2005م)، 209.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ط1، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998م)، 132 وما بعدها. وانظر أيضًا: =

=عبد الفتاح، عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية (مصر: مكتبة الشباب، 1982م)، 199.

كما يمكن للكاتب استخدام أكثر من راوٍ لتوالي السرد، ويصطنع لكل راوٍ لغة موازية لمستواه الثقافي[1]، فتأتي لغة السرد حافلة بمستويات متنوعة ومتعددة تبعًا لتنوع العوالم واختلاف المواقف، وتعدد الرواة، وتباين الشخصيات، وهو ما تحاول الدراسة استثماره كمحفز للحكي في الروايات الحلمية.

2-1- مستويات لغة الحلم في الروايات:

وهي مستويات متداخلة لا يمكن فصل أحدها عن الآخر، بل إن كل نص هو خليط منها بدرجات متفاوتة، وإنما تصنف المستويات وفق قانون الهيمنة في هذا المستوى أو ذاك من خلال ما يكتنز من مكونات بنائية داخل السياق.

2-1-1- اللغة التقريرية:

تتسم اللغة التقريرية بالوضوح والمباشرة في سرد الأحداث، وهي لغة إخبارية يتم بواسطتها الإخبار عن حدث أو شخصية إخبارًا خاليًا من التصوير، ويلجأ إليها السارد لتقديم محتوى ذهني أو نفسي لإحدى شخصياته، أو لتقديم تقرير يخبر عن انقضاء فترة زمنية بطريقة تشعر السارد بأن تقديمها بهذه الطريقة يخدم النص في ظل تضافر المستويات الأخرى لتحقيق التوازن والمحافظة على الإيقاع المتناغم للرواية[2].

ومن أبرز نماذج هذه اللغة في الروايات المدروسة اللغة التي استعانت بها عائشة في رواية (آدم يا سيدي) لتسجيل معاناتها بعد موت زوجها، ولنتأمل المقتطف الآتي:

"ضج البيت بالنساء، وماج الطريق بالرجال، وغصت القلوب بالأحزان، وطرق أخوك عبد اللطيف الباب بعكازه، ودفعه بخفة مؤذنًا بوصوله، وزأر أخوك إسماعيل مفسحًا الطريق بصوته الجهوري، واندفع إلى الداخل بجسده الضخم يتبعه عدد من الرجال كانوا أشبه بإعصار هادر أو شلة من اللصوص"[3].

فالساردة تقدم تقريرًا موجزًا عن الأحداث التي تلت موت حمزة، فالأفعال الماضية مسيطرة (ضج، ماج، غصت، طرق، دفع، زأر، اندفع، كانوا)، وسبقت بحرف العطف

---

(1) سليمان حسين، مضمرات النص (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، ط1(دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999م)،376.

(2) بوترون رولاين، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكري، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1991م)، 54.

(3) العليان، مصدر سابق، 15.

(الواو) دلالة على التلاحق الزمني السريع الذي لا يصور الأحداث بقدر ما يخبر عنها، وإيقاع الجمل القصيرة متلاحق (فعل + فاعل + حرف جر + مجرور)، ولعل لجوء الساردة إلى أسلوب المراسلة والذكريات في تصوير هذه اللحظات من عمرها بعدها رسائل من طرف واحد إلى (الزوج الميت) يشير إلى الرغبة في اختزال الزمن، والإخبار بأكبر قدر من التجارب التي صادفت الشخصية.

ويمكن الجزم بسيطرة الأفعال الماضية على مجريات أحداث الرواية، فلم تستخدم اللغة التصويرية التي تجسد الحدث وتصور الحركة إلا في المقاطع التي اتسمت بالحوارية حيث استطاعت من خلال الحوار إبطاء السرد وتجسيد حركة الشخصيات كما في المقطع التالي الذي يصور تأنيب القاضي لإسماعيل بعد طلبه سحب حضانة الأبناء:

"التفت إلى إسماعيل وقال في حدة، وقد اكتسى وجهه شيء من الغضب:

ألا تستحي يا رجل، لقد استأمنا امرأة على بناتنا أفلا نستأمنها على عيالها؟ وفوجئ إسماعيل، وهمَّ أن يتكلم، ولكن القاضي أشار إليه بيده أن يصمت، ثم نظر إلي وقال في أدب جم: يا سيدة عائشة نأسف لما سببناه لك من إزعاج، يمكنك الانصراف الآن، والعودة إلى بيتك، بارك الله لك في أولادك.

وقام إسماعيل لينصرف يجر أذيال الخيبة، ولكن القاضي استوقفه.."[1].

وهنا نلاحظ الفرق بين المقطع السابق الذي يخبر عن الحدث، وهذا المقطع الذي يجسد الحدث، ويصور حركته من خلال الاستعانة بالأفعال المضارعة، ولغة الحوار التي تضفي طابعًا حركيًّا للغة، غير أن الإسراف في استخدام هذه اللغة يسقط اللغة في قول أفكار جاهزة دون تشخيص يتناسب مع المنطق الفني الذي تحتكم إليه الأفعال والشخصيات مما يجعل من الرواية أطروحة جاهزة وسابقة على الوعي الإبداعي مثلما نجده في النماذج الآتية:

– " تربية الأبناء ليست بالأمر السهل أو الهين إنها مسئولية كبيرة صعبة، أمانة وضعها الله في أعناقنا نسأل عنها يوم القيامة"[2].

– " مهما بلغت مكانة المرأة العلمية والاجتماعية ودرجتها الوظيفية يبقى لبيتها وأسرتها المكانة الأولى، والدرجة الأعلى، وأي مسئولية تتضاءل أمام مسئولية إدارة البيت ورعاية الأسرة..."[3].

---

(1) العليان، مصدر سابق: 32.

(2) المصدر السابق 78.

(3) شطا، مصدر سابق، 79.

- " إن نفوس البشر تختلف من إنسان لإنسان ومن شخص لآخر تمامًا كاختلاف أشكالهم وألوانهم، فهناك نفوس جميلة وأخرى قبيحة..."[1].

- " الحب يا ابنتي كالنبتة الغضة تحتاج إلى السقيا والرعاية لتنمو وتكبر ويشتد عودها."[2]

فالساردة تقدم في النماذج السابقة -وهي كثيرة- أفكارًا جاهزة في صورة نصائح ومواعظ دون الاصطدام بالممارسة أو الدخول في صراع داخلي يمنح الشخصية فرصة التفاعل مع واقعها ومحاولة تشخيصه، وهو ما انعكس على أسلوب الرواية فظهر إخباريًّا في معظمه. على أن الروايات الأخرى تسجل لهذه اللغة حضورًا أكثر توازنًا على نحو ما يظهر

في رواية (أنثى العنكبوت) على سبيل المثال، فاسترجاع أحلام لذكريات حياتها وهي تقبع خلف قضبان السجن، يدفع إلى الاحتفاء بهذه اللغة التي يكسر من جفافها في الراوية المزاوجة التي تعنى بها الساردة بين الإخبار والتصوير، ناهيك عن الوقفات التي تعبر عن مشاعر الشخصية وانفعالاتها، ولنتأمل المقتطف التالي الذي يصور اجتماع أحلام بوضحى في منزلها يوم المطر:

" جلسنا حول المدفأة.. أخذت أرتجف بعنف، لا أدري هل كان شعورًا بالبرد اجتاحني بعد مواجهة المدفأة أم كان الأمر خوفًا ورهبة إذ إني لأول مرة أدخل بيتًا غريبًا.. كانت الأمطار تهطل بغزارة على الأرض الطينية في فناء الدار الكبير، ورائحة الجدران الطينية المبللة بماء المطر تعبق بالحجرة ممتزجة برائحة الشاي بالزنجبيل الذي تعده أم وضحى على الموقد أمامي.. رشفت الشاي الساخن ببطء مع بعض لقيمات من رقاقات خبز بالعسل.." [3].

فاللغة في البداية تعمد إلى الإخبار عن حال أحلام بعد موجة المطر القوية ثم لا تلبث أن تصور مشاعرها الداخلية حيال الموقف مصورة حركات الشخصيات، ومستعينة بصياغة الفعل المضارع الذي يجسد الحركة، ويمنح الوصف صبغة الحضور الآني، وكأنه يحدث أمام القارئ.

---

(1) شطا، مصدر سابق، 132.

(2) المصدر السابق، 182.

(3) العليان، مصدر السابق، 32.

هذه اللغة التي تحقق التعدد اللغوي في ظل فنية النص الحلمي تحققت في الروايات الأخرى بدرجات متفاوتة تعكس احتفاء الكاتبات بلغتهن الأدبية على نحو ما يطالعنا في (وجهة البوصلة)، و(توبة وسليّ)، و(مزامير من ورق).

2-1-2- اللغة التصويرية:

هي اللغة التي تسمح للرواية بتحقيق أهم ما يميزها وهو القدرة على تمثيل الواقع من خلال اللغة، وعادةً ما يوظفها الروائيون لعرض الأحداث الدرامية المهمة، وللكشف عن الشخصيات الروائية ولإبطاء السرد، وبث الحيوية والتلقائية فيها، وتحقيق التوازن الإيقاعي[1]. ونماذج هذه اللغة التصويرية التي تستخدم لعرض المشاهد كثيرة في الروايات المعنية حتى ليمكن القول إن لغة الحلم اعتمدت بشكل كبير على تصوير المشاهد والمشاعر والشخصيات بعدها صورًا حلمية.

وتأتي الأحلام المنامية نموذجًا بارزًا للغة التي تعتمد مسارًا تصويريًّا [2] بعدها تسلسلًا متشاكلًا من الصور[3]، وهو التسلسل الذي يقوم على التراكم الاختياري[4] الذي يتكون من صورة أولى تستدعي صورة أو مجموعة من الصور الأخرى بشكل اختياري مما يجعلها تشكل منظومة مركبة ضمن مسار تصويري يتسم بالنمو.

ولتوضيح هذا المسار يمكن الاستعانة بالنموذج التالي لحلم ناريمان في (وجهة البوصلة):

" حلمت به ذات ليلة، رأيته وسط مزارعنا الكبيرة، مر قرب المكان الذي أجلس به لم يرني.. تجاوزني، صرخت، لأن جزءًا من شعري التف حول إصبع قدمه الكبيرة كيف حدث.

لا أدري .. صرخت به.

– حله.

وصحوت وهو لا يزال يعالجه فما انحل ... "[5].

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1، (بيروت: دار التنوير، 1985م)، 90.

(2) المسار التصويري هو المسار الذي يتحدد بصفته تسلسلًا متشاكلًا من الصور التي تلازم ثيمة معينة، ويكون التسلسل قائمًا على الترابط بين الوحدات التي تؤطره ضمن فضاء دلالي متشاكل.

انظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي البنيات الخطابية، ط1، (الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع المدراسي، 1423هـ/2009م)، 171 وما بعدها.

(3) بِعَدِّنا الحلم منجزًا إبداعيًا.

(4) نوسي، مرجع سابق، 178.

(5) الغامدي، مصدر سابق، 229.

الصورة المحورية الأولى: (حلمت به ذات ليلة) صورة تحيل إلى دلالة إخبارية عن الحلم، تستدعي مجموعة من الصور الأخرى لتخصيص هذه الدلالة وهي على التوالي:

رأيته وسط مزارعنا الكبيرة ← مر قرب المكان الذي أجلس به ← لم يرني ← تجاوزني ← صرخت لأن جزءًا من شعري التف حول إصبع قدمه ← صرخت به: حله ← صحوت ← وهو يعالجه ← لم ينحل.

هذه الأفعال تحيل إلى فعل (علامة) المتمثل في اقتحام الفضاء المكاني المرتبط بالساردة (ناريمان) الذي يدفع إلى دور تصويري في بناء أكبر هو (الثيمة) التي تؤطر للعلاقة بين ناريمان وعلامة وهي (المحبة).

ثم تتضافر المسارات التصويرية في كل رواية لتكون في النهاية صور كلية تعتمد على الأشكال المتنامية لتلك المسارات (الجزئية) لتتوالى في بناء القصة في سلسلة مترابطة.

وتركيب الصورة بهذا المفهوم يعتمد على الترابطات النفسية البارزة وليس "خاضعًا للعلاقات السببية الموضوعية حيث يتطلب رمزية أو صورية لا تنتظم فيها حالات الزمن المختلفة بصورة تسلسلية أو تصاعدية أو مطردة، بل تترابط وتختلط بعضها ببعض بصورة متشابكة وديناميةة..."[1].

ونماذج هذه اللغة التصويرية التي تستخدم لعرض المشاهد كثيرة في الروايات المعنية، نقدم منها المقطع التالي من رواية (الفردوس اليباب):

" آه يا طفلي..

خبرني لم تنبذني وحدي في هذه الظلمة العصية على الإدراك، هل أنت غاضب مني، أين تقبع وسط هذه الظلمة؟ أمد يدي، أتحسس الأشياء من حولي، رطبة لزجة مقززة أحيانًا ورائحة تشبه رائحة الدم المالح.

أحس بالغثيان، وأفكر في أن أناديك، لكني أتذكر أنك بلا اسم، تنفضني الحمى والوجوه تعبر ظلامي، وجوه قديمة لا أدري من أين جاءت، وجوه تعرض عني، وجوه تمد لي ألسنتها، وجوه تبصق علي، وجوه تنهرني، وأخرى تصفعني، تخيل أن يصفعك وجه، ربما كنت يا طفلي تبعث هذه الوجوه من مرقدها لتعذبني، ولكن لم لا تريني وجهك؟ ربما كان أقسى عذاب لي أن أرى وجهك المكنون، تلوعني تفاصيله الصغيرة المنمنمة التي لم تكتمل بعد،

(1) مبروك، الظواهر الفنية، مرجع سابق، 93.

أحداق بلا أجفان، بلا أهداف، أنف وحشي وبداية فم، سأحدق فيك طويلًا وسأحبك أكثر من الموت.

قل لي: كيف تكون مصدر عذابي وأنت ثمرة لذتي المجنونة؟"[1].

فاللغة في المقطع السابق تجسد الحركة من خلال حركية الأفعال المضارعة التي تدل على التجدد، فقد احتشد في المقطع السابق تسعة وعشرون فعلًا، شكلت الأفعال المضارعة ستة وعشرين فعلًا أسهمت بشكل واضح في تقديم مشهد حركي، كما أثرت اللغة الحوارية بين (صبا) وطفلها التصوير بفعل ما أضفت عليه من حيوية، صورت مظاهر المحسوسات من رائحة وهيئة وصوت وجسم؛ فرائحة الدم المالح تملأ المكان، وهيئة الوجوه ذات الأفعال الغريبة (تعرض، تمد، تبصق، تنهر، تصفع) معبرة، وصوت صبا وهي تنادي على طفلها الذي لا يحمل اسمًا واضحًا، وحجم جسده ينم عن ضآلة (أحداق بلا أجفان بلا أهداب، أنف وحشي، وبداية فم)، فكأن القارئ يسمع ويرى ويشم ويتحسس، ويتآزر ذلك كله مع صور بلاغية (تنفضني الحمى، الوجوه تعبر ظلامي، وجوه تعرض عني، وجوه تمد لي، وجوه تبصق علي، وجوه تنهرني)، فالصور هنا أصبحت صورًا سردية يتداخل فيها الوصف مع الحركة.

وتجسدت هذه الصور في الروايات الحلمية بدرجات متفاوتة، فغدت الروايات حافلة بالصورة الاستعارية التي تستقطب القارئ بفعل ما تحتويه من كثافة وتركيز عاليين ناجمين عن تراكم الاستعاري مع الحلمي على نحو ما تطالعنا به (وجهة البوصلة) في معظمها[2]، (وأنثى العنكبوت)[3]، و(توبة وسلي)[4]، و(مزامير من ورق)[5].

2-1-3- اللغة التعبيرية:

وهي اللغة التي "تعبر عمّا في النفس من مشاعر وأحاسيس وعواطف و أزمات"[6]، ويلجأ الروائي إلى هذه اللغة ليوسع من دلالات اللغة الروائية، وليعبر عن أفكار الشخصية بشكل

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 14.

(2) انظر على سبيل المثال: 10، 13، 34، 39، 66، 81، 90، 110، 135، 152، 241، 234، 246.

(3) انظر: 25، 37، 40، 89، 10، 102، 115، 117، 119، 204، 205.

(4) انظر 19، 24، 25، 30، 40، 53، 56، 105، 117.

(5) انظر: 19، 23، 33، 78، 99، 105، 108، 156، 170.

(6) مجدي وهبة كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (بيروت: مكتبة لبنان، 1984م)، 110.

يتناسب مع الصوت الذي يعبر عنها، فتعدد الرواة في العمل الروائي يؤدي إلى تنوع اللغة التعبيرية واختلافها حسب تعددهم واختلاف مستوياتهم [1]، فإذا كان الراوي بضمير المتكلم فإن اللغة التعبيرية يجب أن تكون موازية لمستواه الثقافي، وإلا فإن تعبيره بلغة تفوق مستواه سيشير مباشرةً إلى الكاتب لا إلى الراوي[2].

وفي الروايات الحلمية المعتمدة على (تيار الوعي) تقترن اللغة بنسيج الرواية وتختلط بمجرى الشعور، فتتكثف الأحلام بدلالاتها التعبيرية حتى تصبح الرواية حلمًا تتوارد فيه عوالم الكاتب التي يصوغها من خلال شعوره المتداعي على الشخصيات باختلاف مستوياتها.

وترتبط هذه اللغة بالروايات المعنية بصورة أكثر بروزًا مما يظهر في المستويات اللغوية الأخرى لأن لغة الحلم تمثل بلورة تكشف عما يختلج في الذات الساردة وتوضح رؤاها الخاصة إزاء الشخصيات المتحركة، والمواقف العاطفية والأزمات النفسية والانفعالات الداخلية بلغة تكتسي بصبغة شاعرية موحية.

ففي رواية (الفردوس اليباب) تكشف اللغة حالات الحزن والألم، وتصور مشاعر اليأس والإحباط التي بلغتها الشخصية (صبا) بعد تخلي (عامر) عنها، ولنتأمل اللغة النامية المعبرة عن تلك المشاعر منذ اللحظة التي فجرتها عبارة "وإذا رأيته واقفًا بجوارك".الاستهلالية:

- " وقفت الكلمات خلف الشفاه، وبدا أن العالم صاخب إلى حد ألا يسمعني".
- "وميكائيل ينفخ في الصور والتفاصيل المذبوحة في قلبي تنشر".
- " وليلة رأيتكما مات الهواء مخنوقًا بالبكاء الرابض على أطراف حلقي".
- " فلا ترد في جهنم سبعين خريفًا، مرة لأجل خطيئتي، ومرة لأني وقفت أمامك عاجزة عن أن أصرخ..".
- كنت غزالة مصوبة مطروحة وسط غابة من العيون النسوية المملوءة فضولًا والتي كانت ترمقني من كل الجهات، تتطلع إلى الحيرة والحزن وارتباك المباغتة المؤلمة..".
- " آه رأسي مطارق ضخمة تهوي عليه من كل جهة، وصخب مريع طنين وأزيز وهدير، وأذناي تغليان".
- - " آه خالدة تعالي أريد أن أبكي بين يديك بكاءً أخير؟! ربما وداع..".

---

(1) عبد الفتاح، مرجع سابق، 103.

(2) المرجع السابق.

– " لم يبق شيء، قلتها في مساء خطبتكما وقضيت بعيدًا عن العيون الواسعة الكحلاء".

– " أأغني؟ لست أدري لكن الغناء أحيانًا حالة من حالات الوجع المهلك، أنا إذن موجوعة"[1].

تصور المقتطفات السابقة مشاعر (صبا) وأحاسيسها بعد رؤية عامر يمسك بيد خالدة معلنًا خطوبتهما في جزء واحد من أجزاء الرواية الستة، وهي المشاعر التي صبغت الرواية بصبغة الكآبة والظلام والموت والقسوة، ويكفي أن نعلم أن كلمة الظلام وردت في الرواية سبعًا وعشرين مرة بلفظها وست مرات بلفظ (الظلمة)، كما بلغت لفظة الموت بصيغها المختلفة في الرواية اثنتين وخمسين مرة في أقل من مائة صفحة، لنجزم بأن الكاتبة استعانت باللغة التعبيرية قناة لنقل تجربة صبا الانفعالية والإيحاء بالنهاية التي ستنتهي إليها وهي الموت، وهي لغة مليئة بالصور الجزئية والاستعارات المعبرة التي تقترب من لغة الشعر في تكثيفها وإيحائها وتفجير الطاقات الكامنة في مفرداتها، و(صبا) وهي تعبر بهذه اللغة تمثل المثقفة الجامعية المتخصصة في الآداب الأجنبية، وقارئة نهمة للكتب على اختلاف مشاربها الثقافية عربية وأجنبية.

واللغة التعبيرية هي اللغة التي احتوت مشاعر الحقد في نفس أحلام على والدها في (أنثى العنكبوت) وأخذت تتغذى على امتداد الرواية بفعل ما تنفث فيها أحلام من تساؤلات ومناجاة نفسية لوالدها مع كل جناية يرتكبها في حق أحد إخوتها:

– "هل أنت مستريح الضمير يا أبي... هل تنام بعمق دون أن يؤرقك خيالها.."[2].

– " أبي أتوسل إليك أن تراعي الله في حقها بالحياة كبقية البشر.. أبي يكفيك جرائمك الماضية فلا تضف لها جريمة بشعة كهذه.." [3].

– " لن أسقط في نظر نفسي مرتين.. مرة لدفاعي عن شخص بريء، والأخرى بالتوسل لظالم لا يعرف الرحمة.." [4].

– " وتحضر بذرة الحقد على أبي في نفسي لتنمو زهرة وأنا أراه يمرغ كرامة أولاده في الوحل من أجل حفنة من النقود..".

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 7، 10، 36، 37، 38، 53، 91.

(2) العليان، مصدر سابق، 37.

(3) المصدر السابق، 47.

(4) المصدر السابق، 65.

– ضعفك كان وقودًا لنار غضبي الذي ما يفتأ يزداد أواره يومًا بعد يوم وعامًا بعد عام" [1].

فالمقاطع السابقة وغيرها تشكل ثيمة (الحقد) التي ترعرعت في نفس أحلام لتنفجر في النهاية بقتل الزوج انتقامًا، وكأنها تؤدي لنفسها دينًا عظيمًا ناضلت من أجله طيلة حياتها.

وفي إطار اللغة التعبيرية لجأت الكاتبات إلى مفارقة مفادها اللجوء إلى لغة الذكرى في سبيل إتقان التعبير عن جوهر ذاتها الأنثوية من جانب، والتعبير عن تناقضاتها الراهنة أو الدائمة مع الذكورة من جانب آخر، فقد مكنها استعمال لغة الذكورة من امتلاك حرية التعبير عما تريد بشكل أفضل، وأكثر دقة مما لو كانت قد استعملت لغتها الأنثوية. ويأتي في هذا السياق لغة علامة/ الذكر في رواية (وجهة البوصلة) حيث حملت (نورة الغامدي) علامة كثيرًا من الأفكار التي تمثل قناعات حرصت على تأصيلها في ثنايا الرواية على لسان ناريمان، يقول علامة في تصوير المرأة التي يريد:

" تعاركت مع أسئلتي بعضًا من وقت، فوجدت أنني لا أحتاج إلى إشباع جنسي، ولا أريد تمضية وقت حتى تحين عودتي.. ولكني وجدتني وبصدق أحتاج إلى امرأة مملوءة.. مملوءة حتى النخاع بمجموعة أمور وأشياء قد وجدتها فيك أنت، وجدت إنسانة.. وجدت امرأة حين نفكر في أمر نصل إليه معًا .. إنسانة ما في داخلها أكثر مما في خارجها.. امرأة أنت.. تعطي الأشياء طعمًا .. وتهبني أنا إحساسًا أنه ما زال هناك أناس يحسون بالأشياء، كما أريدها وأتمناها"[2]. فعلامة يعبر عن نظرة للمرأة تعلي من قيمة العقل إزاء قيمة الجسد، وهو ما تناضل الساردة لتأصيله في بنية الرواية، ولغة الذكر هنا تسمح للروائية بالتعبير عما تريده بحرية أكبر، نتلمس أثرها في حديث جانبي بين فضة وناريمان:

– "وصادرتني من مكان الحلم وشوشة فضة في أذني:

– أنت تشتهينه فوق الاحتمال.

– أشك يا فضة..

أشتهي الحلم الذي يرسمه، وأغرق في تلك الشهوة المحمومة التي تتربص بي في قاع الحنجرة".[3]

---

(1) انظر على التوالي العليان، مصدر سابق، 83-197.

(2) الغامدي، مصدر سابق، 107-108.

(3) المصدر سابق، 109-110.

وهي اللغة التي اكتست غلالة عاطفية على لسان عشق في (مزامير من ورق):

" أنا لن أتركك

محكوم علي بأن أهيم على وجهي طوال حياتي..

طلبًا لمغفرتك..

لأن تركت لحظة..

تغيبين عن أنظاري..

سيدتي .. "[1].

وكان الدكتور عبد الله الغذامي قد جعل فكرة كتابة الأنوثة بلغة الذكورة أهم ركائز كتابه (المرأة واللغة) الذي يجعل في مقدمته فعل الكتابة حكرًا على الرجل الذي تنازل للمرأة عن الحكي، ويورد ما أوردته أحلام مستغانمي التي وجدت أن التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة، ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى.[2]

وهكذا فاللغة التعبيرية لغة حافلة بالانفعالات تتنوع بتنوع المواقف، وتتدرج ملفوظاتها ما بين ألفاظ عادية ولغة شاعرية موحية تنبض بالحرارة وتعبر عن ذوات الشخصيات وهو ما يمكن أن نلاحظه في الروايات.[3]

2-1-4- اللغة التسجيلية:

وهي اللغة التي تستخدم في إبراز الهوية الثقافية للشخصيات مستعينة برموز البيئة المحلية، والدلالات الزمانية والمكانية الظاهرة، وكأنها توثق للبيئة وتعرف بالحياة الاجتماعية لمجتمع الرواية.[4]

وقد برزت هذه اللغة في بعض الروايات المعنية، ففي رواية (الفردوس اليباب) كان الهدف التسجيلي لثقافة مجتمع جدة ومكوناته واضحًا في الرواية من حيث العادات والملابس والثقافة المادية المتفشية في مجتمع المدينة، فجدة تبرز في ذاكرة صبا مرفأ للتناقضات حيث الشوارع الكبيرة والأحياء الراقية، والمحلات التجارية ذات لوحات النيون

---

(1) أبو علي، مصدر سابق، 168.

(2) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ط3، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006م)، 49.

(3) انظر الغامدي، مصدر سابق : 13، 20، 23، 29، 35، 51، 60، 68، 95.

أبو علي، مصدر سابق: 14، 22، 23، 29، 33، 52، 59، 70، 84، 114، 120.

(4) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ط(1)، (مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر، 1997م)، 169.

المتناثرة، والبنايات الشاهقة، والأسواق، والمنعطفات، والطرق الضيقة الجرداء[1]. كما ترصد الرواية مظاهر الحياة في جدة "في العاشرة ليلًا تبدأ الشوارع تنعس، تقفل المتاجر المتراصة بامتداد شارع قابل أفواهها.." [2]، وللمال حضوره الكبير في هذه المدينة" أجل المال، المال، المال، المال، اللغة التي لا يختلف اثنان في فهمها"[3]. ولأهلها عاداتهم التي بدأت الاستجابة لموجة التغير التي ضربت المدينة "الناس يسيرون بكلابهم في شوارع جدة .. [4]"، ويلبسون ما لا يناسبهم حتى غدت جدة مدينة سرية زائفة تغتال أحلام أبنائها.

وفي رواية (وجهة البوصلة) تحفل الرواية بتسجيل معالم البيئة الجنوبية وعاداتها مستحضرة تضاريسها، ونباتاتها، ومعالم الحياة فيها، فناريمان تصف انحدار الجد العظيم من اليمن وعسير ليصب في المنطقة التي استقر فيها السبتي، وهي منطقة تتسم بقسوة الطبيعة من حيث الرياح والأمطار والهضاب والسهول، والأطفال يلعبون في باحات الوادي، والعمة بركة تروي لهم الحكايات "في الليل نسمع أخبارًا عن الجد العظيم من فم بركة.."[5].

وتصور الرواية المنطقة المنخفضة في بطن الوادي حيث نزل السبتي وعائلته واستوطنوا بعد خروجهم من جبال السراة، وتظهر تضاريس الوادي حيث (النخيل والأعشاب وعشش الرعاة وبرك المياه المبنية من الطوب المسقوفة والتي توزع المياه من الأعلى للأسفل)[6]، وهي معالم تغيرت مع مطلع القرن الماضي، فنمت شجيرات مثمرة ومئات الكلاب تحرس الوادي، وبدأت الباصات تطوف المدينة لحمل الطلاب إلى مدارسهم، ثم تعرج الرواية لتسجل أحداث حرب الخليج وتصورها وبالًا حلّ بالمنطقة فزعزعها كما تزعزعت كثير من المسلمات في بيت السبتي حيث تغيرت العادات في السفر والنوم والحياة، وأصبح الجميع في ترقب لأصوات الصواريخ التي قد تهطل في أي وقت.

كما تسجل الرواية مراسم بعض الاحتفالات كاحتفالات يوم العيد، والاحتفالات بالمناسبات الاجتماعية كالزواج، وتصور عادات العزاء في تلك المنطقة الجنوبية، كما صورت الرواية إحدى العادات المنقرضة في منطقة الجزيرة العربية، وهي عادة الاتجار بالعبيد من خلال قصة فضة العجوز، فصورت دور هذه الفئة في المجتمع، وطريقة تعامل المحيطين

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 26.

(2) المصدر السابق، 51.

(3) المصدر السابق، 11.

(4) المصدر السابق، 12.

(5) الغامدي، مصدر سابق، 17.

(6) المصدر السابق، 19.

بهم، وتنكر السبتي ومَنْ في بيته لفضة وبركة رغم انتمائهما إلى العائلة، كما تسجل الرواية أسماء بعض النباتات في هذه المنطقة الجنوبية كالكينا والعرعر والشيح والتين والحلفاء والشبارق والليمون.

وتبرز معالم اللغة التسجيلية في رواية (توبة وسلي) من خلال الإشارة إلى اللغة التراثية التي تحيل إليها الرواية والبيئة الصحراوية التي قطعها فارس؛ بحثًا عن كتاب سلى، كما تكشف علاقة فارس بسلوان صورة واقعية لمعاناة الملوك وحياتهم، وتحيل قصة توبة وأخيه مع قبيلتهما إلى حقبة تاريخية سادت فيها الحروب القبلية تحت دعوى الثأر القبلي.

وفي رواية (آدم.. يا سيدي) تسجل عائشة بعض العادات الاجتماعية في المجتمع المكي كعادات الزواج واحتفالاته، وتصور نموذجًا للعلاقات المفتوحة في نطاق العائلة، كما تحفل الرواية بتصوير الجوانب المادية للطبقة الاجتماعية المتوسطة وصراعها لتحقيق مستوى معيشي مناسب للعائلة، مع الاهتمام بتجلية كثير من الفضائل والأخلاق الإسلامية التي حرصت الرواية على تأصيلها في شخصياتها.

وقد نجحت بعض الروايات الحلمية في كسر مثالية اللغة وسلبها خاصية الثبات " فالاتساع وتعدد الأصوات جعلا اللغة تبتعد عن اللغة الفصيحة وتقترب من لغة الكلام اليومية باعتبارها تركيبًا يظل مغايرًا للغة السرد، وله أهمية تعبيرية وأسلوبية وجمالية".[1]

وتهدف اللغة التداولية بين الشخصيات في الأحلام إلى الإيهام بواقعية الكلام للشخصيات، وتأكيد ارتباط الرواية بالمعيش، بحيث تتحول إلى علامات وسلوكيات من خلال ما يعرف باللغة الثالثة التي تتغذى من بلاغة العامي والمأثور اليومي.[2]

ففي (وجهة البوصلة) تخترق بعض المفردات العامية لغة السرد لتكشف عن تنوع اجتماعي في خطاب الرواية، وتبرز مفردات البيئة الجنوبية، وبعض المعتقدات المرتبطة بها، ومن ذلك ما يبرز على السطح من الظن بسيطرة (الجن) على بعض الحوادث، وهو ما يدفع بركة للذبح لها، بصورة تستثير غضب جميلة التي تدعوها للاكتفاء بنثر الدقيق في الهواء مرددة: " هذا عشاك والله يلقاك..".

ومن المفردات الجنوبية التي وردت في الرواية المفردات المرتبطة بالمكان (كالمسراب)، وهو المكان الذي تسير فيه المياه فإذا ما جفت تحول إلى ممر للمشي، و(الجناح) مكان اجتماع

---

(1) صالح، مرجع سابق، 210.

(2) المرجع السابق، 211.

الحيوانات في مكان قصي من المنزل، و(الزربة) وتمثل الغصون الجافة مجتمعة وتستخدم للطبخ أو لمنع البهائم من الخروج من المكان المحصورة فيه... كما تستخدم بعض الألفاظ المرتبطة بالمكان كقول: (لبيه) لإجابة النداء من قول (لبيك)، و(شيبه) للرجل الكبير على سبيل الاستهزاء، وهي مفردات ترد مباشرةً في السياق دون تنصيص أو إيضاح لمعانيها مما يجعلها مندمجة في الخطاب مباشرة.

وفي رواية (الفردوس اليباب) تبرز هذه المفردات للإشارة إلى اللهجة الدارجة لسكان جدة التي تتكون من خليط من اللهجات، فصبا حين تتخيل رد فعل مجتمعها على خطيئتها تستعين باللهجة الحجازية للإيهام بواقعية العتاب واللوم، ولنتأمل المقطع الآتي:

" واعرباه، واعرباه، أدركوني، أغيثوني.. غرناطة جديدة ستهوي، وقدس أخرى ستسلب: التفتوا إلي، أغيثوني، لا تضيعوني).

(إش بها هادي اتجننت؟!) (ول. ول. فين أهلها؟ مفلتينها كذا في الشارع ليه؟!) (والله مادري يا خويا) (أخصروكم منها، واحدة ملعونة جاية تشبه نفسها بالأندلس والقدس، تفوه إش جاب لجاب يا بنت ال... ، روحي ارمي بلاويك على غيرنا)، (هادا اللي كسبناه من الدش: لعنة الله على اليهود بناتنا تفلتوا في الشوارع يصيحوا: واعرباه، وازفتاه، ومدري ... إشكلو".[1]

فاللهجة الحجازية هي لغة الحكي في المقطع السابق الذي يأتي عاكسًا لثقافة العامة، وتعاطيهم الجماعي مع الحدث، وهو نص طويل يحوي الكثير من المفردات الحجازية كالأفعال (اتجننت- اخصروكم- جاية- جاب- اتفلتوا..)، والأسماء (بلاوي- حوائج - الوليه)، والصياغات المرتبطة بالوصل والإشارة والسؤال، كما تبرز اللهجة المصرية في حديث السائق المصري حسن إمام في الحلم الذي جمعه بصبا، فتظهر كثير من المفردات المصرية في لغة ساخرة تقول: " حسن إمام؟ إيه اللي حدفك الناحية دي، بقى بذمتك فيه بشمهندس قد الدنيا يسيب المنصورة عشان يجي يشتغل سواق هنا؟ (إيه بتقول إيه يا خويا بتقول إيه؟[2] وهو مقطع يمتد في صفحتين ونصف بهذه اللهجة الحافلة بالسخرية والنقد الذاتي.

ويمثل كلام أفراد المجتمع وحديث صبا مع حسن إمام شخصيات ذات مستوى ثقافي محدود يعكس لغة الحياة المعيشة بلا رتوش ولا تزويق، وتكشف عن جملة من الأمراض

(1) الجهني، مصدر سابق، 33.

(2) المصدر السابق، 50.

الاجتماعية في بنيان المجتمع الذي يتسم بالهشاشة والضعف، وهي البيئة التي عززت الكاتبة حضورها في الرواية.

وفي رواية (آدم يا سيدي) حرصت الكاتبة على استخدام لغة عربية فصيحة لم تبرز فيها معالم لغة اجتماعية معينة باستثناء تسمية الكاتبة لروايتها (آدم يا سيدي) التي تحمل إشارة لخطاب الولاء في اللهجة الحجازية، فكلمة (سيدي) بكسر السين وتسكين الياء تشير إلى الزوج (السيد) في حياة عائلته، وتأتي لغة الرواية على مستوى واحد مما يؤكد صدور الرواية عن راو عليم بمجريات الأحداث دون تلون الحكي في مفرداته أو صيغه بما يكشف صفات الشخصيات أو يعكس مستواهم الثقافي.

وفي رواية (توبة وسلي) يبرز التفاوت في استخدام اللغات الكاشفة عن خصائص الشخصيات، ففي حين تبرز لغة وردة الكتاب الأحمر ممهورة بصيغة فلسفية، تدعو إلى تطهير النفس وتزكيتها، فإن لغة فارس تكشف عن شخصية حائرة خرجت من دارها بحثًا عن إجابات لأسئلتها الوجودية متسمة في الوقت ذاته بحداثة التجربة، وبدائية التعامل والثقة بالآخرين، وكأننا باللغة تؤدي وظيفة واضحة في سياقها لا سيما في بعدها التراثي، والمشهد التصويري لبعض الأحداث والحركات في فضائها المكاني يحيل إلى مرحلة زمنية ماضية تكتسب طابع المعاصرة من خلال مكونات متنها الحكائي.

وبناءً على ذلك يمكن القول بأن استخدام اللغة المحكية يتفاوت من رواية إلى أخرى، فبينما تصر بعض الكاتبات على استخدام ألفاظ فصيحة خالية من كلمات عامية كأمل شطا، ومها الفيصل، ونداء أبو علي، وقماشة العليان، فإن أخريات تخترق لغة السرد عندهن بعض الكلمات العامية رغبةً في منح العمل درجة من الواقعية في تصوير الواقع المعيش على نحو ما يظهر عند ليلى الجهني ونورة الغامدي.

2-2- المحفزات اللغوية في الروايات الحلمية:

وهي المحفزات التي تلعب دورًا بارزًا في تحفيز سياق الحكي في الروايات الحلمية ويمكن تمثيلها في حافزين:

1 -2-1- التفتيت اللغوي.

1-2-2- الاغتراب اللغوي.

2-2-1- التفتيت اللغوي:

تتسم لغة الحلم بتزاحم الصور والرؤى التي تنهال على ذهن الشخصية عبر تقنية الاسترجاع والاستباق والحضور فتتداعى صور الماضي والحاضر في لحظة آنية وبطريقة غير منتظمة وفي زمن لا منطقي التتابع.

ويصبح الرابط الوحيد بين جزئياتها المبعثرة ممثلًا في الترابطات النفسية التي تحكم بناءها لتصبح هذه البعثرة سمة مميزة للغة الحلم في الرواية تدفع إلى بناء متن حكائي يرفد من التفاصيل المبثوثة في الرواية.

ولعل من أهم السمات المميزة لتلك اللغة السردية الحلمية ما يعرف بظاهرة التفتيت Atomization)) التي "تعنى بزحزحة التطابق بين النظام التتابعي للأحداث الموصوفة وبين نظام توالها في الرواية "[1]؛ إذ لا يتم تقديم ذلك المحكي على نحو متتابع، بل من خلال تقسيم هذا المحكي إلى أجزاء يتم توزيعها في فصول الروايات لتغدو الوحدة في الرواية متمثلة في الحالة النفسية التي تبثها الشخصيات.

وإذا كانت ظاهرة التفتت صدى للتفتيت في علم الفيزياء والتحليل في علم النفس الذي أصاب العلوم الحيوية فإن ملامحها ظهرت في الشكل الروائي؛ إذ مال الأدباء إلى تجزيء الشكل، وأصبحت الدلالة الإيحائية لوحدة الرواية ترتبط بموقع الكلمة داخل نسيج الرواية ككل.

ويذهب النقاد إلى أن هذه الظاهرة التكنيكية إنما هي صدى لروح العصر الذي صار شديد الجنوح إلى التخصيص والتفتيت والتحليل، وهي في الوقت ذاته لا تعني انهيار البناء، وتفكك الحبكة الفنية، بل اجتماع وتراص للبنى الجزئية في بنية كلية.[2]

فالتفتيت اللغوي توسيع لدلالات اللغة ومعانيها من الحيز الضيق المحدود الذي تقولب داخله الكاتب إلى عالم أكثر أفقًا وأشمل دلالة، تفقد اللغة فيه أنساقها الوظيفية العادية، وتتحول وظيفتها إلى تداعيات مفككة تحمل في بنيتها مضامين رمزية تقوم على محتوى ثقافي يرتبط بالذاكرة الثقافية والاجتماعية.[3]

---

(1) تزفتان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: نديم خشفة، ط1 (بيروت: مركز الإنماء الحضاري 1996م)، 35.

(2) مبروك، الظواهر الفنية، مرجع سابق، 62، 63.

(3) عبد الهادي عبد الرحمن، لعبة الترميز، دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، ط(1)، (بيروت: الانتشار العربي، 2008م)، 32.

وبهذا التوسع الدلالي للغة تصبح الكتابة الروائية لها خصائص جديدة، منها ما يتعلق بتحويل الواقع إلى مجموعة من العلامات، ومنها ما يتعلق بفضائها؛ أي بتنظيم البياض والسواد على الصفحة فتحولت الكتابة إلى علامات لغوية تشارك في الحبكة وتؤثر في بناء الرواية.

كذلك لم تعد البنية السردية محكومة بمنطق التتابع أو التماسك، وإنما تتأسس وفق منطق جديد هو منطق التجاور والتناظر، فتتحول البنية السردية من الوحدة التقليدية إلى إقامة مجموعة من علاقات التجاور في بنية دائرية يعتمد نمو السرد فيها منطق التتابع الكيفي وجدل المتجاورات وتعدد الأصوات.[1]

كما أدى المنطق الجديد في البنية السردية إلى تغيير آليات التناول السردي للمتن الحكائي، وانتقل السرد من عهد البناء المنتظم إلى النقلات السريعة التي تطوي سنين من عمر الرواية، فتلاشت أدوات الوصل ليتبعثر الحدث في الرواية، وتصبح الترابطات النفسية وما توحي به من بنية شمولية الرابط المؤثر في بنائها.

ويبرز التفتيت اللغوي كحافز من الحوافز اللغوية للحلم في مظهرين:

2-2-1-1 المفارقة اللغوية.

2-2-1-2 اللغة الشاعرية.

2-2-1-1- لغة المفارقة في الروايات الحلمية:

ارتبطت المفارقة في الدراسات النقدية بالمفهوم البلاغي، وذهب بعض الدارسين إلى أن المفارقة "تعبير بلاغي ينشأ عن ذهن متوقد للذات بما يحيط بها، ويرتكز على قاعدة قوامها علاقة ذهنية بين الألفاظ، لا تصدر عن تأملات خاصة مستقرة داخل الذات؛ ولذلك فهي ذات طابع عقلي، بعيد كل البعد عن الطابع العاطفي والغنائي."[2]

فالمفارقة تدفع مؤلفها إلى تبني وجهة نظر مغايرة للآخرين، تتخذ طابع المفاجأة وسرعة البديهة فيلجأ المؤلف إلى استخدام لغة تدل على المدح والثناء بقصد الاستهزاء أو التهكم أو العكس.

---

(1) المودن، مرجع سابق، 202.

(2) نبيلة إبراهيم، فن القص (القاهرة: مكتبة غريب 1977م) 197.

وتظهر المفارقة في الدراسة النقدية فنًا مستقلًا ذا وظائف ووسائل وخصائص تتميز بالتفرد، غير أن ذلك لا يمنع ارتباطها بالفنون القولية الأخرى من سخرية وهجاء ومعارضة، وهو ما يستوجب زوال الحدود الفاصلة بين الفنون ليؤدي كل فن دوره مع غيره في نسيج العمل الفني بطريقة متناغمة.[1]

وتكمن أهمية المفارقة كلغة صامتة في البناء الروائي من خلال الوظيفة التي تسعى إلى تحقيقها، وتتجلى في كشف النواحي السلبية ومكامن النقص، ثم عرضها وكشفها بأساليب جذب تدفع المتلقي إلى الإفادة منها بطريقة غير مباشرة، كما أنها تكفي المؤلف المساءلة الاجتماعية عن بعض أفكاره التي قد تواجه مقاومة اجتماعية تعرضه للإحراج.

وتبرز ملامح المفارقة اللغوية في الروايات المعنية كحافز لغوي من خلال العناصر الآتية:

1. اللفظ. 2. الموجودات.

3. الصورة. 4. الموقف.

أولًا: المفارقة اللفظية:

وتتجسد في كثير من الكلمات والتعابير التي تحمل اللفظ ونقيضه في آن واحد، ففي رواية (الفردوس اليباب) يبرز عجز (صبا) عن الفعل المحرر لقدراتها، وتعبر عن هذا العجز من خلال انحباس صوتها: " أناديك لكنني لا أسمع صوتي.."، فالنداء العالي يعجز صاحبه عن سماعه، وهو ما يجسد العجز التام الذي شل قدرات (صبا) خاصةً أنها تنادي طفلها الذي لا يسمع ولا يعقل.

وفي (أنثى العنكبوت) تأخذ المفارقة اللفظية دلالة رمزية تجسد المعاناة التي تستشعرها أحلام في السجن، والتي أدت إلى امتزاج مفرداتها المتباينة في سياق واحد، فمفردة (الحرية) (الرائعة) التي ناضلت أحلام للبحث عنها تمثل في الوقت ذاته (حارقة)؛ لأنها اكتوت بسعيرها كقاتلة تقبع خلف زنزانة السجن.

أما ناريمان في (وجهة البوصلة) فتعبر عن حلمها بلقاء علامة في (العرش البعيد القريب)[2] ليحمل (القرب) دلالة الممكن، ويحمل نقيضه (البعد) دلالة المستحيل، وهي العلاقة التي ظلت تحلم بها ناريمان دون أن تحققها في الرواية.

---

(1) إبراهيم، مرجع سابق، 198.

(2) الغامدي، مصدر سابق،10.

وتتجلى مفارقة اللفظ في (توبة وسلي) من خلال مركب مراد (العطاء) ففي الوقت الذي يدل اسمه على الخير والرزق، يبرز المركب صغيرًا بدا من حاله كأن البحر قد لفظه لرثاثة حالته، وهو الأمر الذي يدفع بفارس للضحك لغرابة المفارقة، مما يغضب مراد الذي ينفجر ضاحكًا حين يعرّف فارس بنفسه (فارس آل رخوان) حيث استدعت التسمية السخرية السياقية، فبينما يحيل الاسم الأول إلى معنى الفروسية والإقدام، يحيل الاسم الثاني إلى دلالة الرخاوة والليونة، وهو ما دفع مراد لسؤاله: " ومن سماك غريم مو حاقدًا؟"[1].

فالمفارقات اللفظية السابقة تبرز مؤثرة في سياقاتها اللغوية ممتزجة بأصوات الشخصيات التي تحملها دلالات ساخرة في المتن الحكائي.

ثانيًا: مفارقة الموجودات:

وهي المفارقة التي تعنى بالموجودات سواءً أكانت شخوصًا أم أمكنة وأشياء، فقد تحمل الشخصيات صفات متناقضة، فتبرز بذور التناقض في سلوكها أو هيئتها الخارجية، وقد تبرز المفارقة في المكان المرتبط بشخوص الرواية.

ففي رواية (الفردوس اليباب) يمكن رصد ثلاث موجودات تتمثل فيها المفارقة:

1- شخصية (عامر) خطيب (خالدة) ففي الوقت الذي أرادت (خالدة) أن تعرف (صبا) عليه تفاجأ بأن الخطيب لم يكن سوى صديقها (عامر) " مباغتة أن يكون عامر هو الذي قلت عنه يا صديقتي تعالي كي تعرفيه.." [2].

2- طفل (صبا) الذي لن تراه، ففي الوقت الذي يمثل لصبا مصدرًا للعذاب يكون ثمرة للذة المجنونة التي قضتها مع عامر في الشاليه.

3- مدينة (جدة) بما تحيل إليه في الرواية من متناقضات "مدينة للفئران والكلاب، وأنا التي خلتها للغيم والعصافير والبحر والنخل والأحبة.."[3]، وتبرز المفارقة في هذه المدينة بصورة

أوضح عندما تكون مدينة غاوية ومغوية في الوقت ذاته.[4]

أما في رواية (آدم يا سيدي) فقد ظهرت مفارقة الشخصية من خلال شخصية (سعدية) الأخت الكبرى لحمزة، فبينما كانت تتلصص على أخيها مع زوجته في منزلهما تأتي لزيارة

---

(1) الفيصل، مصدر سابق،13.

(2) الجهني، مصدر سابق، 7.

(3) المصدر السابق، 17.

(4) المصدر السابق، 81.

(عائشة) بعد موت أخيها هادئة لا تتحرك من مكانها مما يستثير عائشة التي تود منها ممارسة عادتها القديمة حتى لا تزيد من شعورها بفقد زوجها : "كان من المفروض أن يسعدني ذلك التغيير وقد تمنيته طويلًا، ولكني تكدرت وأحسست بالضيق..".[1]

وتبرز مفارقة الموجودات في رواية (وجهة البوصلة) من خلال سياقات متعددة:

1-ظن ناريمان بأنها أقرب إلى عائلتها من فضة لتكتشف مع الأيام عكس ذلك: "يوم دخلت المنزل توقعت أن كل من فيه يجهل معرفته (بفضة) حتى تأكد لي مع مرور الوقت أنها أكثر

ألفة لهم مني..".[2]

2-حديث ناريمان لفضة بعد زواج الأولى من حمود:

" أنا في نظرك خائنة...

وفي نظرك .. ضحية.. ومسلوبة الإرادة، ومجبرة على أمر ليس فيه مراء.."[3]، وهي النظرة التي دفعت ناريمان للهرب من وجه فضة إلى منزل والدها في أبها، وعدم العودة إليه إلا بعد موت فضة.

3-عد السبتي المكان الذي جمل فيه رجولته (جنة) في الوقت الذي كان مكانًا مهجورًا مكتظًا بنبات الحلفاء الحارة، مراتع الورل والثعابين، وملجأ القاذورات: " توغل صامًا أذنيه عن نداء جميلة: عد المكان مخيف..

أمر قيانه حين خرج ممزق الثياب تسيل الدماء من قدميه .. بالزغاريد.. المكان جنة.." [4].

4-مثّل (ثامر) لناريمان نموذج الرجل الانتهازي، وهو القناع الذي تستحضره ناريمان عندما تسمع فتاة تتحدث عنه، وهي تحمل بالون ينفجر، فتسألها ناريمان عن معرفتها به لتجيب الفتاة:

" من تقصدين ثامر أم البالون؟"[5]

ليكون حضور ثامر في الرواية حضورًا للبالون المملوء بالهواء الفاسد.

---

(1) العليان، مصدر سابق، 36.

(2) الغامدي، مصدر سابق، 111.

(3) المصدر السابق، 211.

(4) المصدر السابق، 242.

(5) المصدر السابق، 265.

وتبرز مفارقة الموجودات في رواية (أنثى العنكبوت) مع شخصيات متعددة في سياقات مختلفة، منها:

1-شخصية الأب الذي كان أبناؤه يتطلعون إلى حبه واحتوائه في الوقت الذي كان يمعن في تدمير أفراد عائلته الواحد تلو الآخر، فحين تتحدث أحلام عن أملها في مساعدة والدها لخالد تقول: "وأنا أتشبث بحلم وردي.. حلم الأبوة الحانية الذي يضم أولاده تحت جناحيه مهما كانوا..."[1]، تتغير هذه اللغة بعد ضرب خالد وطرده من المنزل إلى "تخضر بذرة الحقد على أبي في نفسي لتنمو زهرة، وأنا أراه يمرغ كرامة أولاده في الوحل من أجل حفنة من النقود..."[2].

2-اختيار (عبد الله) لـ (صالح) للتوسط عند والده للقبول به زوجًا لبدرية، في الوقت الذي عجز صالح عن الزواج بابنة الجيران التي يحبها، وأرغم على الزواج بابنة عمه.

3-شحوب وجه سعاد الشابة، ونحالة جسمها بسبب هجران زوجها العجوز لها والزواج بأخرى بينما تعتقد أحلام أن السبب يكمن في الفارق العمري بينهما: "بدلًا من أن يركع تحت قدميها منفذًا كل أوامرها كفتاة صغيرة جميلة تتزوج رجلًا في سن أبيها، ينعكس الوضع فيعافها، مبعثرًا كرامتها في الأوحال..."[3].

4-تأمل أحلام لشخص أبي علي وعجزه وضعفه في الوقت الذي تستحضر سعد بشبابه وفتوته: "أرهبني الفارق الشاسع بين حنان سعد وعاطفته المتدفقة المشبوبة، وبين الجيف المتعفنة التي تمزقني ليلًا ونهارًا بمخالبها النتنة.."[4].

وفي رواية (توبة وسلي) تبرز مفارقة الموجودات في سياق الرواية من خلال ثلاثة نماذج:

1-زوجة فارس الحمقاء التي كان الناس يحسدونه عليها لثرائها وسعة مالها، بينما كان فارس يحتسب عند الله حمقها الذي ورثته لأبنائه، "والعجب أنني كنت عليها محسودًا.."[5].

2-توبة الذي يدفن قتلاه الذين تفانوا في حرب ثأر أثارها بينهم، في الوقت الذي ظن فارس أنهم أصدقاؤه ليجيبه:

---

(1) العليان، مصدر سابق، 81.

(2) المصدر السابق، 83.

(3) المصدر السابق، 117.

(4) المصدر السابق، 192.

(5) الفيصل، مصدر سابق، 10.

" هؤلاء قتلاي..

كادت عيناي أن تسقط من جفوني عجبًا.."[1]

فقد عجب فارس من إصرار توبة دفن الموتى رغم تعبه ليكتشف أنهم قتلة رباب وقبيلة زوجها الذين تفانوا في حرب الثأر، وتتعزز المفارقة من خلال حضور جسد توبة بعد دفنهم وهو "ملقى فوق الثرى عاجزًا قد تهدم عنه الجسد فإذا به على هيئة الأبطال سيدًا حتى في ساحة الانهزام هذه ..."[2]

3-خفة كتاب سلي في بعده المادي وثقله على نفس توبة في بعده الأخلاقي:

" والله لو تدري يا رجل ما أثقله علي..

سأل توبة متعجبًا: وأين ثقله؟

أجبت: ثقل الوزر عافاك الله .."[3]

ثالثًا: مفارقة الصورة:

وهي المفارقة التي ترتبط بتجسيد الصور المتناقضة في الواقع، وتمثل المفارقة الأبرز حضورًا في الروايات التي استدعتها التجارب المتنوعة للشخصيات، ففي رواية (الفردوس اليباب) تشكل مفارقة الصورة ملمحًا بارزًا من خلال دخول (صبا) في سياقات روائية واعية مع طفلها الذي لن تراه، فقد تحول في هلوساتها إلى رجل يزف بلا عروس (بدأ الدم يزفك إلى الموت)، ثم يصبح الموت ألم إخراج لطفل منبوذ لا ألم خروج لطفل شرعي: " أريد أن أجرب ألم خروجك لا ألم إخراجك"[4]، ثم تحمل المفارقة دلالة رمزية للواقع المعيش من خلال لغة الدم كلغة خطاب وحيدة بين الأم وطفلها "الدم غائب وأنت حاضر، وحين بدأ الدم بالحضور أوشكت أن تغيب .. ألا يمكن أن تحضرا معًا أو تغيبا معًا؟!"[5]. وتعبر المفارقة في موطن آخر في هذه الرواية عن سخرية (صبا) من ذاتها وغرارة تفكيرها بعد أن استسلمت للمرأة الصامتة لإجهاضها لتصور أنينها في تلك اللحظات بقولها: "هذا الألم والأنين الخافت المخذول، كان هناك أنين آخر مجنون، أنين راعش يتعالى من أجل مزيد من الأنين، من أجل

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 126.

(2) المصدر السابق، 127.

(3) المصدر السابق، 131.

(4) الجهني، مصدر سابق، 42.

(5) المصدر السابق، 42.

مزيد من الألم اللذيذ فوق الرمل بين يدي البحر، فوق الوسائد.."[1]. فحضور ألم الإجهاض بموازاة ألم اللذة، يسهم في تأصيل السخرية والندم في وقت واحد.

وتحاول (صبا) التعبير عن سخرية الذات المتسلطة من الذوات الأخرى من خلال مفارقة موقع السفارة الأمريكية التي اختارت موقعًا لها يتقاطع فيه شارع فلسطين مع شارع الأندلس "لا يفكر بهذه الطريقة إلا الأمريكان، الأندلس وفلسطين، وعلم أمريكي يرفرف فوقها.. منتهى الروعة.."[2].

ويتضح تحفيز المفارقة الصورية في رواية (أنثى العنكبوت) من خلال سياقات متنوعة تعكس طبيعة الأقدار التي تغير مجرى الأحداث، وهو ما يمكن تمثله في السياقات الآتية:

1- أحلام الناجية الوحيدة في حادث السير الذي تعرضت له سيارة أبي راشد التي تنقلها مع زميلاتها إلى مدرسة القرية، لتكمن المفارقة في احتراق زميلاتها اللاتي كن يتطلعن إلى النقل ونجاتها وهي التي وأد والدها كل آمالها في الحياة:

" وحدي فقط أنجو.. يا لسخرية القدر.. أنا التي لا أمل لها في حاضر أو مستقبل.."[3].

2- إخفاء وضحى لرسائل (سعد) في يد المعلمة (أحلام) في الوقت الذي كانت تظن فيه الأخيرة بعدم علمها بحقيقة العلاقة بينهما.[4]

3- موت خطيب صباح في اليوم الذي كان يتهيأ لتأثيث عش الزوجية، وهو ما يؤثر على صباح ويغير من إقبالها على الحياة خاصةً بعد وصف والدة خطيبها لها بالشؤم الذي حل بعائلتها.[5]

4- وصول رسالتي خالد وسعد إلى يد أحلام في الوقت نفسه رغم ما تحملانه من مضامين متضادة، فالأولى تجسد مشاعر الحزن والألم الذي يعتصر خالد لفقد ابنه، والأخرى تزخر بمشاعر الفرح والأمل الذي يتوق إليه سعد مع أحلام.[6]

5- اكتشاف سعد لعذرية أحلام في الوقت الذي هَمَّ بها ليلة زواجه في القاعة المعدة للاحتفال وهو ما أدى إلى إلغاء الزواج.. "لأفيق في اللحظة الأخيرة: كلا.. إنني عذراء!!

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 39.

(2) المصدر السابق، 48.

(3) العليان، مصدر سابق، 152.

(4) المصدر السابق، 70.

(5) المصدر السابق، 89.

(6) المصدر السابق، 101.

التهمتني نظراته المتسائلة وملامحه التي استفاقت توًا على كابوس خيالي لا يصدق.."[1]

وتتضح هذه المفارقة في (آدم يا سيدي) من خلال صورتين:

الأولى: عند وقوف عائشة بمحاذاة قدمي (حمزة) الممدد على الفراش ليلة موته تطلب عفوه وصفحه عنها، وتقبلها بينما تستحضر صعوبة ذلك في حياته، الأمر الذي يزيد من اتقاد مشاعر الفقد عند عائشة. "ولأول مرة في حياتي أقبلها كيف أشاء فلا تستطيع أن تسحبها بعيدًا كما اعتدت أن تفعل.."[2]

والأخرى: استحضار عائشة للصفاء والتواضع الذي غمرها عند خطوبة مهند لابنتها راجية في مقابل الزيف والتكلف الذي تستشعره من عائلة الشاب الذي تقدم لخطبة رانية: "لم أكن في حاجة إلى رتوش وزينة، ولم تكن في حاجة إلى زيف أو قناع، الأمر الذي ملأ نفوسنا بالهدوء والسلام.."[3]

وفي رواية (وجهة البوصلة) نتلمس هذه المفارقة في حديث ناريمان لفضة عن السبتي ببرود: "هو اختار أن يموت بتلك البساطة قرب الموضع الذي شهد تجميل ذكورته الآفلة.."[4]

فصورة المكان الذي يحمل دلالة الموت والحياة في الوقت ذاته حاضرة في ذهن ناريمان تطرق رأسها فلا تقوى على إزاحتها: "فطنت لها والتصقت بالذاكرة ولم تفلح الحوادث المتباينة في محوها.. ومات.."

وحين تتحدث النساء في القرية مستنكرات زواج فضة بحمود دون موافقتها يغضب جبر لذلك، وينبه السبتي، فيحضر عامل الزيت بمهفته الطويلة خلف الدبابير السوداء، لتبرز صورة المفارقة بين الدبابير السوداء والنساء في دلالة ساخرة على الموقف..[5].

وتعكس مفارقة الصورة في رواية (توبة وسلي) سخرية الذات من واقعها، ففي اليوم الذي يعزم فيه فارس على الزواج يأتيه الحلم الذي يشل تفكيره ويغير مجرى حياته:

" لم أعد إلى نومي.. وعزمت على مراقبة نفسي حتى أعرف كيف طال اجتراحي للسيئات وأنا أحسب نفسي من الناجين..؟

---

(1) العليان، مصدر سابق، 191.

(2) شطا، مصدر سابق، 14.

(3) المصدر السابق، 153.

(4) الغامدي، مصدر سابق، 258.

(5) المصدر السابق، 113.

كان اليوم هو يوم عرسي!!".[1]

ويحاول فارس أن يعبر عن استخفافه بالواقع الذي أقحم نفسه فيه من خلال تعجبه من توبة وهو يحمد الله على النعيم الذي كان يحياه، بينما كان عاريًا ممزق الثياب في الصحراء " سبحان الله.. ما النعيم في قيظ ومرقد صخر.. وظل شوك..".[2]

رابعًا: مفارقة الموقف:

وهو النوع الذي تتجسد فيه المفارقة بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون في ظل اختلال المعايير على مستوى الأعراف الاجتماعية والأخلاقية، فيحدث التناقض في بنية الواقع.

ويمكن تمثل هذه المفارقة في ثلاث روايات، ففي رواية(الفردوس اليباب) يحضر موقف حسن الكردي الذي يحاول أن يهدم سور (جدة) كي يحصنها: "منطق تعجزين عن تقبله.. أن يهدم كي يحمي، لكن ليس من حقك مصادرته..".[3]

فحضور المفارقة السابقة في السياق يعزز الرؤية التي تعبر عنها (ليلى الجهني) في الرواية حول مسئولية أفراد جدة عن واقعها الفوضوي.

كذلك تتعزز هذه المفارقة في رغبة (صبا) الغناء بعد رؤية عامر تلتف ذراعه حول (خالدة)؛ لأنها ترى في الغناء حالة من الوجع المهلك، ولتعبر المفارقة هنا عن العجز التام الذي شل قدرات (صبا) عن التعامل الإيجابي مع الأحداث، فتحضر الكلمة موحية بالفجيعة:

"ليته علم أني لم أرد أكثر من أن أغني.. كي يكف طفل مجروح بأحشائي أن يضرع إلى الله..".[4]

وتحضر مفارقة الموقف في رواية (آدم يا سيدي) لتكشف عن عجز الشخصية في مواجهة صعوبات الحياة ، ولتصور معاناة الأرملة عائشة عندما تعجز عن حل مشكلة (عدنان) مع سلافة رغم طبيعة عملها في المدرسة كمساعدة اجتماعية:

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 8.

(2) المصدر السابق، 131.

(3) الجهني، مصدر سابق، 90.

(4) المصدر السابق، 6.

" مئات الطالبات أقوم بمساعدتهن، وأعجز عن مساعدة ولدي وفلذة كبدي".[1]

وتتضح مفارقة الموقف في (أنثى العنكبوت) من خلال سياقات متعددة تكشف عن دور الذات السلطوية في تدمير المقومات الشخصية للآخرين، ففي الوقت الذي يمعن الأب في إذلال زوجته الأولى، ويودعها مستشفى الأمراض النفسية، ينقلب إلى منزله الجديد لاحتضان العروس، بل يذهب أبعد من ذلك عندما لا يأبه لمشاعر أبنائه فيحضر الزوجة الجديدة إلى منزلهم غداة موت والدتهم:

" وكما لم يقدرها أبي في حياتها فلم يرع حرمتها وهي متوفاة، فقد أحضر زوجته غداة الوفاة في نفس بيتها وحجرتها حتى سريرها الذي تشرب دموعها..".[2]

كما تبرز المفارقة في الرواية كاشفة عن غرابة الأقدار التي تدفع الأحداث باتجاه

إقامة علاقات جديدة، ففي الوقت الذي تقرر أحلام محادثة سعد هاتفيًّا لتوبيخه على التمادي في علاقته بها تأسرها شخصيته، ويصبح البلسم الذي يخفف آلامها وجراحها طيلة الرواية:

" كيف أخطأت المهاتفة هدفها، وأصبحت لقاء غراميًا وبذرة حب تلقى في أرض مهيأة لتنمو وتخضر..".[3]

وأخيرًا.. تحضر المفارقة في (وجهة البوصلة) في مواجهة القهر السلطوي الذي مارسه السبتي على أفراد عائلته، وشعور ناريمان بالانتصار عندما عادت إلى منزله واستقلت بنفسها في ركن قصي من المنزل تقول مصورة السبتي:

" سأعسف رقبتها وأنا أبو حمود، وكم ضحكت سرًا، ليلة الصلح، وأنا أعسف رقبته هو وكل رجال البيت بشروطي..".[4]

لقد شكلت المفارقات السابقة بصورها الأربع أبعادًا تحفيزية في السياق الروائي من خلال بعثها لمعاني ودلالات غير مألوفة في النص الروائي، ساعية إلى إيصال رسائل الكاتبات إلى المتلقي بعيدًا عن المباشرة والتقريرية.

---

(1) شطا، مصدر سابق، 87.

(2) العليان، مصدر سابق، 19.

(3) المصدر السابق، 88.

(4) الغامدي، مصدر سابق، 25.

2-2-1-2- اللغة الشعرية:

تعد اللغة الشعرية في الحلم الروائي مظهرًا من مظاهر تفتت اللغة، ولعل اعتماد الكاتبات على الزمن النفسي، والغوص في لا شعور الشخصية عن طريق الهذيان في الحلم جعل اللغة تتشح بالغموض والشاعرية، ودفع بالتلفظ أن يكون تأمليًّا؛ فتحولت الجمل والمقاطع من بنيتها الحدثية السردية إلى مستوى الصورة الشعرية بدلالاتها المعبرة.

وإذا كانت الصورة البلاغية تحضر في الدراسات النقدية نموذجًا للأسلوب الحرفي للنص حسب تصنيف تودروف[1] فإن اعتماد لغة الحلم على الإشارات البلاغية الرامزة، وخضوعها لعمليات تنظيمية تتصف بالتكثيف والتحويل -كما يرى فرويد- جعل منها لغة شعرية رامزة.

وتتحقق بنية اللغة الشعرية في الروايات المدروسة عبر مظاهر متعددة وتقنيات لغوية متنوعة، أبرز هذه التقنيات:

التكرار:

وهو التكنيك اللغوي الذي يبرز في الروايات الحلمية محفزًا للخطاب وباعثًا للكلام

سواءً كان هذا التكرار لحرف أو كلمة أو جملة، أو كان حضوره في صورة جذر/ مقطع محفز للحكي تتناسل منه بنى فرعية متعددة، فالدال المكرر هو "المفتاح الذي يسمح بولوج نسق الخطاب، وتحديد الدلالة وتعيين المراد".[2]

إن اعتماد الروايات المعنية على تيار الوعي أسهم بصورة جلية في بروز هذه الظاهرة في لغة الحلم؛ نظرًا لما تحمله طبيعة تيار الوعي من سيطرة الانفعالات المتدفقة على مجرى وعي الشخصيات، فتحضر (اللازمة) كعبارة إيقاعية أو صورة متكررة، أو رمزًا يحمل ارتباطًا ثابتًا بفكرة معينة أو بموضوع معين.[3]

ونجد التكرار في الروايات الحلمية من خلال نمطين:

الأول: التكرار المتشابه[4] الذي يحكي في خطاب واحد مرة واحدة أحداثًا متشابهة أو متماثلة ليخرج التكرار إلى التوكيد أو التحذير وليصرف الذهن عن معنى طارئ إضافة إلى قيمته الإيقاعية الثابتة.

---

(1) تودروف، الشعرية، مرجع سابق، 64.

(2) إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ط1، (أربد: عالم الكتب الحديثة، 2008م)، 191.

(3) همفري: مرجع سابق، 148.

(4) استعرت هذا المصطلح من دراسة سعيد يقطين في دراسته حول التواتر الزمني المتكرر بين الحكي والقصة، في كتابه: تحليل الخطاب الروائي: مرجع سابق، 78.

والآخر: التكرار الدوري الذي يتخذ من لوازم (جويس) أداة لتحريك الموضوعات الثانوية خلال الرواية، وشرح ما في ذهن الشخصية عن طريق قوة الصورة والرمز، فتحضر اللوازم كروابط شكلية تساعد على تماسك مواد الشعور المبعثرة[1]، مما يجعل البنية ذات شكل دائري.

ويسجل التكرار المتشابه حضورًا قويًّا في الروايات المعنية، فلا تخلو رواية من نماذجه التي تنوعت بين الحرف والكلمة والجملة.

ففي رواية (الفردوس اليباب) تتكرر كثير من الوحدات لتشخيص التأزم الذي بلغته الشخصية المحورية (صبا) في مواجهة واقع الخطيئة في مجتمعها، مرتبطة بالمنولوجات العاطفية المشحونة لتأكيد الرؤية التي ترمي إليها الرواية من رفض الانسياق للفوضى المحمومة التي حكمت علاقة صبا بعامر، ومن ثم انعكست دلاليًّا على فوضى الانفتاح الذي عَمَّ جدة بعد ذلك.

وتصور (صبا) الاختلالات الذهنية التي رافقت ساعاتها الأخيرة لتنجز صراعًا داخليًّا ينتهي بتكرار كلمة (لا) خمسين مرة في سياق واحدة مصورة مدى عجزها عن إيقاف الخراب الذي لحق بروحها بعد انسياقها للخطيئة[2]، ولعل العناية باللغة الشعرية في هذه الرواية دفع الكاتبة إلى استغلال مقومات اللغة في بعدها الإيقاعي ليتشكل في كثير من الصور أبعادًا تخيلية، فارتطام حذاء صبا بالبلاط المرقش عند دخولها على المرأة الصامتة لإجهاضها يحمل طابع الهدوء والخفة في السير (تك، تك، تك، تك) وعندما تخرج بعد إجهاضها تنعكس معاناتها على وقع الحذاء ليتغير الصوت إلى (طك، طك، طك)، معبرًا عن خطوات مثقلة بالألم والحزن والمعاناة.

ويرتبط التكرار في هذه الرواية بمؤشر أسلوبي للغة (ليلى الجهني) حيث تتولد سياقات أسلوبية متنوعة تصبح الكلمة المكررة رابطًا تتناسل منه معاني أخرى، فعندما يتردى الوضع الصحي (لصبا) وتشعر بالغثيان، تدخل الذاكرة في اختلالات تتراءى فيها الصور متداخلة فيما يشبه الدراما الذهنية، فتحدث الأفعال على هيئة هلوسات نلمحها في كثير من صور التكرار في هذه الرواية، ومن ذلك:

- " أجل.. المال.. المال.. المال.. المال.. المال.. اللغة التي لا يختلف عليها اثنان".

---

(1) همفري: مرجع سابق، 48.

(2) الجهني، مصدر سابق، 57.

- "اسمع الشيطان.. يضحك قرب النافذة.. يضحك.. يضحك.. يضحك..".
- " الدنتيلا.. آه، الدنتيلا بورودها .. وعروقها الصغيرة.. أين يصنعون الدانتيلا..".[1]

إن هذه التداعيات الذهنية واحدة من تكنيكات تيار الوعي التي وظفتها ليلى الجهني في الرواية لتمنح الرواية عمقًا فنيًّا مستعينة بما يعرف بالإدراك المتمثل لتيار الوعي، فتحضر الدلالات مشبعة بفيض من الألم والحسرة، والاستهزاء بالمباذل التي انتشرت في كل مكان، وقد تأخذ الوحدات التكرارية في هذه الرواية طابعًا فلسفيًا يمنح المفردة بعدًا تفصيليًّا، فتلجأ الساردة إلى الحذلقة الكلامية كواحدة من الطرق الساخرة التي تعلن بها الشخصية رفضها للواقع المعيش، تقول في ذلك:

- "أجل وداعًا لكل شيء" وداع بائس، وداع محموم، وداع نازف، وداع مرتبك.
- "ما هو اللعب أنواع: لعب حقيقي يلعبووه مهندمين، ولعب بين بين يلعبوه وهم نص مهندمين، ولعب ثقيل من غير هدوم، زي اللي أنا لعبته، ودا بقى لعب بأثر رجعي..".[2]

فحضور التكرار في السياقات السابقة يحيل إلى شخصية ساخرة من واقعها حد الرثاء لتكشف عن ضآلة الإنسان في مجتمع يبرز التباين بين مثله وواقعه، وهو التكنيك الذي استخدمه (جويس) في تقديمه المنولوجات الداخلية في نموذج الأوديسة حيث صور "الحياة على نحو من الدقة لم يعد معه مكان لأية قيمة لكي تقف على رجليها.. صور الحياة بألوان قصورها وتناقضاتها الضرورية والنتيجة هي السخرية..[3]"، وهي النتيجة التي تود (ليلى الجهني) اقتيادنا إليها في نهاية الرواية.

وإذا كانت معالجة (ليلى الجهني) للتكرار كأحد تكنيكات تيار الوعي اتسمت بالوعي الفني في (الفردوس اليباب) فإن نورة الغامدي في (وجهة البوصلة) قد أفادت من هذا التكنيك بمؤازرة تكنيكات أخرى في سياقها الروائي لتقدم في الرواية بدائل للأفكار الذهنية التي تؤمن بها، وهو ما جعل من معالجتها الفنية أكثر ثراءً واتزانًا.

ويبرز التكرار المتشابه في هذه الرواية في الكثير من المشاهد ليعبر عن كثير من المفارقات الساخرة[4]، والاستلابات المرفوضة[5]، والطموحات الحالمة[6] لشخصيات الرواية، فحين

---

(1) انظر: الجهني، مصدر سابق، على التوالي، 10، 39، 29.
(2) انظر: المصدر السابق، على التوالي، 37، 52.
(3) همفري، مرجع سابق، 47.
(4) انظر: الغامدي، المصدر السابق 16، 36، 78، 88، 152.
(5) انظر: المصدر السابق، 25، 34، 97، 116.
(6) انظر: المصدر السابق، 10، 47.

تؤنب جميلة والدة الساردة على هروبها من المنزل بعد رغبة زوجها الزواج بأخرى تتوجه لناريمان بالقول:

" ماذا في ذلك؟

الرجال يتزوجون..

الرجال يخونون..

والرجال ينامون في فرش غير فرش نسائهم.. ".[1]

فيأتي تكرار(الرجال) في المقتطف السابق لتعرية واقع اجتماعي يعلي من قيمة الرجل النمطي السلبي الذي يضطهد المرأة ويسعى إلى استغلالها، فلا تتجاوز علاقته بها الشهوة الجسدية وهو ما يمثل القضية الشائكة التي تصر الساردة على تشريحها في الرواية.

وكما عد التكرار مولدًا لسياقات متنوعة عند (ليلى الجهني) فإنه هنا يوسع أفق التلقي، ويزعزع منظومة من الأفكار الراسخة، فعلامة يعجب بالساردة؛ لأنها تمثل صنفًا من النساء لم يألفه:

" امرأة أنت ما في داخلك من الإحساس والمشاعر، ومن الوعي والإحساس بالناس وبالأفكار.. مغاير عن أي امرأة...امرأة أنت تعطي الأشياء طعًما.. وتهبني إحساسًا أنه ما زال هناك أناس يحسون بالأشياء كما أريدها وأتمناها..".[2]

فهذه الجملة (امرأة أنت) تولد سياقًا من الصفات التي تعلي منها الساردة في الأنثى بعيدًا عن الواقع المستلب لحقوق نسائه.

وفي (أنثى العنكبوت) تأتي صور التكرار المتشابه ذات سمة أسلوبية تتعلق بالتقسيم المتوازن الذي يضفي على الدلالة وظيفة إيقاعية دون إهمال لجماليات التكرار الأخرى، وليصور الألم النفسي الذي تعيشه الشخصيات المتطلعة للحرية بعيدًا عن سلطة الأب وعنفه نحو ما يبرز في السياقات الآتية:

- ضحكات بعيدة، ضحكات حزينة، ضحكات ليس لها مدى بلا مكان أو زمان..".[3]
- سعاد الشقية، سعاد الجميلة، سعاد الحزينة، وقد سحقتها أيام التعاسة والبؤس..".[4]

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 88.

(2) المصدر السابق، 108.

(3) العليان، مصدر سابق، 9.

(4) المصدر السابق، 113.

فالمقاطع التكرارية السابقة مقاطع متوازنة تتكون بنائيًّا من (موصوف+ صفة) لتحمل في السياق بعدًا إيقاعيًّا يعزز من تصوير معاناة أحلام خلف أسوار السجن، وتعبر في الوقت ذاته عن الضياع الذي بلغته الشخصية المحورية في الرواية.

ويبرز التكرار السلبي في رواية (مزامير من ورق) من خلال اللغة التقريرية المتكلفة التي صيغت بها بعض مقاطع الرواية والتي لا تتناسب مع الصوت الداخلي للشخصية على نحو قول ميس:

"أعطني بسمة لأصبح جسورًا.

أعطني قلبًا لأصبح مقدامًا صبورًا.

أعطني عقلًا لأصبح ملك المعمورة.

أعطني يدًا لأصنع تمثالًا بجسدك."[1]

فحضور الصياغة ملتزمة ببناء واحد دون إضافة دلالية على الصيغة:

(الفعل+ الضمير+ المفعول الثاني+ لام التعليل+ فعل مضارع+ مفعول به).

وسم اللغة بالإيقاعية الجامدة والضعف الذي تعاضد مع عناصر فنية أخرى في الرواية.

وكما ظهرت في الروايات المعنية صور التكرار المتشابه، برزت أيضًا صور التكرار الدوري كبنية لفظية مشتركة تتكرر في سياقات مختلفة، وأماكن متفرقة مشكلة في بناء السياق الروائي لازمة تنسجم داخل بنية الوحدات الفرعية.

ففي رواية (الفردوس اليباب) تبرز البنية اللفظية المشتركة في الرواية في لوزام متعددة، منها:

1- نداء (صبا) بين الوقت والآخر[2] على طفلها المجروح في أحشائها لتولد في كل نداء رغبة أو تعبر عن أنَّة وتسترجع حادثة:

- "آه يا طفلي خبرني لم تنبذني وحدي في هذه الظلمة العصية على الإدراك؟".
- "أتكون يا طفلي حاقدًا علي؟".
- "خبرني يا طفلي إلى أين حملك الدم؟ كم قطعة فارقتك وكم قطعة بقيت؟".
- "وأنت يا طفلي ألم تفكر بالخروج بعد؟ تعال.. جرب أن تتوسد ذراعي..".
- أتشاركني يا طفلي؟ نغني لامرأة وحيدة لا تعلم أني فجيعتها..

---

(1) أبو علي، مصدر سابق، 222.

(2) انظر: الجهني 15، 36، 37، 42، 45.

فحضور الطفل كمحفز لفظي يتوالى في كل مرة بعد أن تحلق بنا هلوسات (صبا) بعيدًا عنه، وكأنها تذكرنا بالمأساة الحقيقية التي تعيشها بين الوقت والآخر، ويمكن ملاحظة السياقات التركيبية لهذه البنية ممثلة في الأسلوب الطلبي المرتبط بالاستفهام في كل مرة تستدعيه.

2- عبارة (يا إلهى/ يا الله)[1] التي تحضر بنية مركزية في الرواية منذ بداية الفصل الثاني بعد أن تشعر (صبا) بالذنب الذي تعجز عن تحمل تبعاته، فيأتي لجوؤها إلى اللازمة دلالة على القهر الذي تعجز عن التخلص منه مفرغًا من دلالاته الطلبية كقولها:

" يا إلهي.. هذا العلم الذي بلغ أجوار الفضاء، ألم يكتشف ما ينتزع هذه الذاكرة المقيتة مني أو ينتزعني منها؟؟."[2]

3- عبارة (الحب مزبلة وأنا ديكها المؤذن) تتكرر في سياقات متعددة في الرواية، وترتبط كوصف بشخصية (عامر) وتحضر هذه اللازمة في الرواية؛ لاستدعاء صورة الفساد الذي ضرب بأطنابه في كل مكان، فعامر في الرواية يرمز إلى قيم المدنية الزائفة التي حلت على جدة/ صبا، فأشاعت الفوضى في أنحائها.

" وأنت يا خالدة لا تعرفين ديك المزابل الذي أسلمته يدك.."[3]

وتتكرر هذه اللازمة في أكثر من موضع في الرواية، وتحمل في سياقها دلالات متعددة، وفي رواية (آدم يا سيدي) يقل توظيف (أمل شطا) لهذا التكنيك في الرواية وتتخذ اللوازم التي تبرز في هذه الرواية طابعًا مقطعيًّا طويلًا نوعًا ما، فذاكرة (عائشة) تعود بها يوم خطوبة ابنتها راجية إلى ذكرى خطوبة حمزة لها، لتعيد على مسامع المهند عبارة والدها يوم خطوبتها فتحدد مهر راجية بثلاثة ريالات:

" مهر راجية يا بني ثلاثة ريالات فضة، وما زاد عن ذلك فهو هدية منك، يكفي ابنتي فخرًا وعزًّا أن تكون زوجة لك.."[4]، وهي العبارة ذاتها التي كررها والدها على مسامع حمزة من قبل.

إن إعادة المقطع السابق بالألفاظ ذاتها يمثل استخدامًا باهتًا خاليًّا من الحيوية، وهو ما يجعل من اللوازم في الرواية حشوًا يفقد الرواية قيمة فنية فترهل السياقات، وتتبلد

---

(1) انظر: الجهني، مصدر سابق، على التوالي، 14، 15، 23، 54، 56.

(2) المصدر السابق، 41.

(3) المصدر السابق، 6.

(4) شطا، مصدر سابق 106. وانظر أيضًا: 50.

العاطفة بما يحيل إليه التكرار من موت للفكرة، وإثقال لكاهل الرواية، وهو عيب له نظائر أخرى في الرواية نحو قولها:

- " كان زوجي، وكان حبيبي، ولا أدري كيف يمكن أن أعيد صياغة أيامي بدونه".
- الحمد لله الذي جعلنا مسلمين".[1]

وفي رواية (أنثى العنكبوت) يبرز التكرار الدوري من خلال لازمة والدة أحلام: (لا حول ولا قوة إلا بالله) وهي اللازمة التي تحضر في الرواية محفزًا رئيسًا في خطاب الرواية يحيل إلى واقع يموج بالقهر والعجز الذي لا تملك الشخصيات فيه حرية التعبير عن ذواتها أو الآخرين الذين ترتبط بهم، ورغم ما تحمله العبارة من عزاء للإنسان في مواجهة قوى الظلم، فإن لجوء الشخصيات إليها يمثل تجنبًا لمشاعر القهر المتفاقم الذي عصف بذواتها مما جعل وعيها يتهرب من تحمل مسئوليته الحقيقية بإسقاط الأمر على إرادة عليا، وهو ما كانت ترفضه أحلام في البداية:

" وما إن سمعت كلمتها المأثورة (لا حول ولا قوة إلا بالله) حتى انتزعت نفسي من بين أحضانها، وارتميت على سريري باكية.."[2].

إلا أن توالي الإخفاقات، وتشرب أحلام للخنوع والجبن في النهاية جعلها تصبح واحدة من الشخصيات التي ترددها: " شيء ما في داخلي يمنعني بشدة، ربما هو آثار (لا حول ولا قوة إلا بالله) التي حملتها إرثًا من أمي، وهو طريق رأيت أخوتي ساروا عليه فسرت عليه كشيء لا بد منه.."[3].

وفي رواية (وجهة البوصلة) يبرز التكرار الدوري من خلال مشتركات لفظية متعددة، أبرزها:

1-مفردة فضة (تعالي)[4] التي تبرز في سياق الرواية ثلاث عشرة مرة كشذرة يتم التنقل بها بين ذكريات فضة والساردة في أرجاء القرية، ولتكشف طبيعة العلاقة القائمة بين الشخصيات والمتمثلة في تبعية الساردة للآخرين، وهي التبعية التي طمست شخصيتها ولم تستطع التخلص منها إلا بعد أن قررت التخلص من شهوانية ثامر وروح فضة في وقت واحد.

---

(1) انظر أيضًا: على التوالي شطا، مصدر سابق، 40، 142.

(2) العليان، مصدر سابق، 15.

(3) المصدر السابق، 144.

(4) الغامدي مصدر سابق، 23، 24، 41، 47، 65، 71، 109، 115، 118، 141، 149، 228، 280.

2-مفردة السبتي (قريب) التي تحضر في الرواية استحضارًا لشخصيته في متن الرواية بما تحيل إليه من سخرية حكائية تتبدى من خلال استحواذ الساردة على كلامه وتكراره في سياقات تتندر من رجولته المشوهة التي تجعلها مناسبة لتوقيت الأحداث، ومن تلك السياقات:

– " قريب.. ضمنت أنه وضع جزءًا منه قرب الحنجرة ورحل".

– " قريب.. ابتعد صوب المشرق ميممًا جهة شتلات النخيل" .

– " قريب.... عجل في رده ثم مضى.. كان ذاهبًا ليموت".

– " قريب... كان يسرع في خطواته، ولو أنك كنت في الوجود (يا فضة) لرسمت كل ذلك خطواته.. عصاه.. كفه.."[1].

فكل سياق تتكرر فيه كلمة (قريب) تستهل به ناريمان ذكرى حادثة أو موقف جمعها بإحدى شخصيات الرواية، فينثال الحكي بعدها.

3-جملة فضة العجوز (اسرقيه) [2] التي تكررت في سياقات متعددة لتحيل إلى واقع يموج بالظلم والتآمر ويجعل من الحصول على الحقوق سرقة واحتيال.

4-عبارة العرافة (لا تفرطي له حبات المسبحة) التي ترد في متن الرواية لتمثل هاجسًا يطرق وعي الساردة كلما أرادت الاسترسال في علاقتها بعلامة، وليتخذ التحذير طابع الومض الذي يبرز في الرواية بين الحين والآخر.

لقد أسهمت المشتركات اللفظية السابقة في تناسل بنى فرعية متنوعة كمحفزات لخطاب الرواية باعثة على استلهام الذكريات، وهي المحفزات التي أسهمت في تحقيق أمرين:

الأول: ساعدت على الحفاظ على البنية العامة للرواية.

والآخر: تناسل البنى الفرعية من وعي الساردة في المتن الحكائي.

وتعد عبارة (طول اجتراح السيئات)[3] في رواية (توبة وسلي) دافعًا للقيام بالرحلة بعد تكرر الحلم مرتين، ليكون حضور اللازمة مقترنًا برغبة الذات في الخلاص والتطهر من الآثام، وهو ما جعل فارس يتجرد من كل ما يملك في سبيل الخروج بحثًا عن ذاته، كما تسجل

---

(1) الغامدي، انظر على التوالي: 22، 78، 259.

(2) المصدر السابق، 176/ 2، 201/ 2.

(3) الفيصل، مصدر سابق، 7(3)، 9(2).

بعض المقاطع في هذه الرواية إثقالًا لكاهل النص دون جدوى كإعادة سفان الأعرج لحلم الإسكندراني الطويل مما أدى إلى إماتة الفكرة والإخلال بالسرد.[1]

وأخيرًا.. يمكن القول بأن اللوازم اللفظية في الروايات المعنية شكلت حوافز لدفع الأحداث، وولدت سياقات متعددة في بنية الروايات ذات أبعاد دلالية.

* * *

وبالإضافة إلى التكرار تتحقق شعرية اللغة من خلال الأبنية الاستعارية للغة، فاللغة الروائية لغة مشحونة من الداخل ومكتنزة بعناصرها الصوتية والدلالية والتركيبية من الخارج.

ورغم أن اللغة الروائية لا تتحقق شاعريتها من خلال الصور البلاغية فحسب، وإنما تتحقق من خلال نجاح هذه اللغة في أداء المعنى عبر انسجام المستويات اللغوية المتنوعة، فإن كثيرًا من الروايات المعنية تزخر بالصور الاستعارية التي تستقطب القارئ، وتثير فيه حساسية للأشياء من حوله، وفي الروايات لجوء إلى كسر توقع القارئ من خلال استنفار الطاقات الاستبدالية المتاحة، ومنح الكلمات ظلالًا مضاعفة وهو ما ذهب إليه (ميشال بوتور) حين قال بأن "الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها، فالمقاطع التي نعدها للوهلة الأولى شعرية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بغيرها من المقاطع السردية، فإذا فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها.."[2].

فاللغة الشعرية في سياق الروايات الحلمية ليست مجرد وسيلة للتعبير تطرح أقوال الكاتبات على نحو عفوي، وهي في الوقت ذاته ليست غاية منتقاة ومتعالية لا تخوض في نار التجربة ولا تتلبس بوهجها، بل هي مستوى عال من الانفعال بها، وتقمصها والتماهي فيها بحيث يتداخل حجبها بتجليها، وغموضها بوضوحها.

ففي رواية (الفردوس اليباب) نلمس تجربة المعاناة تكتب بلغة يتداخل فيها البناء الاستعاري والتشبيهي مع اليومي المعتاد، وكأن ما يتخلل تلك اللغة من اختراقات وتجاوزات للطبيعي المألوف يناظر ما تعرض له التجارب الإنسانية من انتهاكات واعتداءات، ولعل المطلع الذي تستهل به الرواية يشير إلى تلك اللغة الشاعرية الملهمة تقول:

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 114، 116.

(2) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط3، (بيروت: دار عويدات، 1986م)، 34.

"وإذا رأيته واقفًا بجوارك ليلتها أردت أن أغني، أجل كان الغناء هو كل ما تواثب إلى الذهن، وذراعه تلتف حول ذراعك مثل أفعى، أردت أن أصرخ (خالدة، لا) وقفت الكلمات خلف الشفاه، وبدا العالم صاخبًا إلى حد ألا يسمعني.."[1]

بهذه اللغة التي تتوسل بالاستخدام الانطباعي لتصوير الإدراك الآني للحظة الصادمة (لصبا) كواحدة من تقنيات (تيار الوعي) تستهل الرواية لتكسر أفق التوقع بإعلان رغبتها في الغناء تعبيرًا عن الوجع المهلك الذي تعانيه، ثم تستعين بالتجسيد (ما توثب إلى الذهن)، والتشبيه (وذراعه تلتف حول ذراعك مثل أفعى)، والتجسيم (وقفت الكلمات خلف الشفاه) لتأكيد المشاعر المتأزمة التي انتابتها في تلك اللحظات:

"وكانت وجوه كثيرة تسبح في الفضاء الممتد بين عامر وبيني، حتى خاتم الخطبة كان يطفو قليلًا، ثم يغوص مثل وردة مربوطة بحجر، وميكائيل ينفخ في الصور، والتفاصيل المذبوحة في قلبي تنشر، تبعث عارية إلا من أساي .."[2]

فالساردة تؤثث الفضاء الخارجي للحدث بلغة تتداخل مع معاناتها النفسية وتتوسل باللغة التصويرية المعبرة، فخاتم الخطوبة (المثير الأول) للموقف يطفو؛ محاولًا التماهي مع الموقف الذي اختلت تفاصيله حتى بلغ اليأس حد الرجاء أن ينزل ملك الرحمة لينهي الوجود ويعلن قيامة الكون.

وتحقق المقاطع السردية في الرواية كثافة وتركيزًا عاليين ناتجين عن تراكم الاستعاري مع الحلمي لتصبح اللغة بحاجة إلى قراءة مقطعية تكشف عن دلالات جمالية متراكمة تتوسل لغة التجسيد والتجسيم والترسل.

كما أن الحضور الشعري في الرواية تعكسه بنية الجمل التي صيغت بها الرواية، وهي جمل قصيرة مكثفة موحية، ولعل ذلك هو العامل الأساسي في كون الرواية جاءت قصيرة (93 صفحة) على أن التدقيق في المعجم اللفظي يحيل إلى توظيف اللفظ الشعري المجانس للسياق.

وتقترب رواية (وجهة البوصلة) من هذا الإيقاع الشعري في الرواية بتعدد مستويات اللغة بدءًا بالمستوى التصويري الذي يعد من أكثر المستويات اللغوية تحققًا؛ وذلك لارتباطه بفكرة

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 5.

(2) المصدر السابق، 5.

الرواية الساعية إلى تصوير ماضي القرية وحاضرها من خلال انعكاس وعي الشخصيات التي تعددت أصواتها في الرواية، فيحضر النثر متقمصًا لغة الشعر:

"أحيانًا قد تأتيك الأشياء عنوة وتقتحمك .. كالمطر .. كجيش إصلاح.. كدين جديد، فمن ثقوب صغيرة تسربت بلا هوية مسبقة.. خفيف كالحلم.. لذيذ لذة حكاية الليل في أسرتنا الصغيرة يوم كنا نعشق رائحة الجدات المنبعثة من صدورهن الذاوية.."[1].

فاللغة الروائية تتوسل بالتكثيف الاستعاري والتشبيه، والتقسيمات المتوازنة، والأفعال المضارعة التي تضفي على الأحداث حركة و تجددًا فتتحول الصورة إلى جسد نابض بالإحساس والحيوية (تأتيك، تقتحمك، تسربت، نعشق...)، ولنلاحظ كلمة (تسربت) التي تصف بها الساردة دخول علامة إلى حياتها، فهي أكثر بلاغة في مكانها من كثير من الجمل والمقاطع الحفية بالصور.

وتسلك اللغة في الرواية مختلف الطرق لتتسلل إلى عالم الشعر مستعينة بالانزيجات التركيبية والدلالية لتشكل بنية شعرية صارخة، تصور ناريمان ليل القرية بصحبة علامة فنقول:

"يصب القمر ضوءه الناصع على الأرض المرتعشة على أصوات (مواتير) الماء الرتيبة، وصفق أجنحة البوم لعسبان النخيل المحني للأسفل، وكان كلما ارتخى عسيب من العسبان الجافة وارتفع انكفأت لأقرأ له على ضوء القمر ما حفظته من أشعار، وأنا أعالج شيئًا بيدي.."[2] إنها لحظة لقاء في هجعة الليل، وفي جسد القرية، وفي روح ناريمان، وفي لحظة الاسترخاء؛ أي لحظة الخروج من الوظيفي واللوذ بالمتعي تتحدد حركة السرد؛ لأن اللغة الروائية هنا لغة انزيحائية تميل إلى دفع المتلقي إلى استحضار سلسلة من الصور القائمة على التماهي بين الخيال والواقع ليصبح ما تقدمه لنا الرواية سلسلة من التناظرات.

ويسهم الأسلوب الإنشائي وخاصةً الاستفهام في رواية (أنثى العنكبوت) في إكساب اللغة الروائية جزءًا من شاعريتها؛ لأن الاستفهام يصعد من إمكانات اللغة الجمالية، ويجسد غموض التجربة وتناقضاتها، ويسهم في إشراك المتلقي في الانفعال بالأحداث، تقول أحلام بعد رفض المأذون عقد زواجها بسعد:

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 10.

(2) المصدر السابق، 66.

"إذا كان أملي لن يتحقق، وحلمي الذي سعيت وراءه طويلًا يوغل في الابتعاد والتلاشي ما جدوى دفن الرأس في الرمال كالنعامة؟ وشطب اسمي من سجل الأحياء إلى الأبد؟ إذا كنت سأبقى حية بالهواء الذي يتردد في صدري فقط دون أن يجد صداه في حياتي سجينة بيت شقيقتي، وقبلها سجينة نفسي وظروفي.. من زرع الخوف في أعماقي؟".[1]

وهي الرواية التي تستهل بسؤال:

ما هي الحرية؟

أتساءل عن معنى تلك الكلمة الساحرة الرائعة الحارقة.. أنا المكبلة بالأغلال وقيود لا ترى وقضبان تحيطني من كل الجهات..".[2]

فشاعرية اللغة هنا لا تنبع من التكثيف الاستعاري فقط، وإنما تنبع من تأملات عميقة، متجاوزة الثقل الصوري التقليدي، ومتجهة إلى الفضاء الخارجي الذي وضعها في زمن غير متحرك، ساعدها على الذوبان في تجربتها الحالمة؛ لأنه "يبدو أنه عندما نحلم في عزلة كهذه، لا يمكن أن نلمس إلا عالمًا فريدًا وغريبًا على أي حالم آخر..".[3]

فقماشة العليان تتخذ من اللغة وسيلة لتفريغ المكبوت النفسي الذي تشحنه بطاقات إيحائية مؤثرة تسهم بشكل أو بآخر في تصعيد الإيقاع السردي، وترسم على مراياها ملامح الشخصيات وحركة نموها وتفاعلها مع الحدث والفضاء الزمكاني.

وتحمل اللغة الشعرية في رواية (توبة وسلي) طابع الجلاء الروحي والصفاء الضائع، فهي تصور سيكولوجيا الانعكاسات أمام المياه، مغذية التأملات بروح شاعرية، ويمكن رصد أكثر من رؤية حلمية شعرية تستند إلى الماء في الرواية، ومن ذلك:

1- " فكرت أن أخرج إلى ظهر السفينة لأتمتع بهواء الليل العليل.. جلست أنظر إلى الأفق، وقد لمعت الأمواج كصفحة من حديد يتنفس من تحتها البحر، فيرفع السفينة تارةً ثم يخفضها تارةً أخرى في إيقاع ساحر..".

2- " أخذ طائر صغير يطوف من فوق البركة يصعد إلى السماء حتى يخفيه البعد، ثم يهوي إليها حتى يكاد يلمس سطحها، ولكنه لا يفعل..".[4]

---

(1) العليان، مصدر سابق، 165.

(2) المصدر السابق، 9.

(3) غاستون باشلار،، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، ط1، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1411هـ-1991م)، 138.

(4) الفيصل، مصدر سابق، انظر على التوالي: 19، 59.

3- كانت البحيرة وادعة ينعكس على سطحها الهادئ كل ما يحيط بها من جمال وحسن، وعند الليل كانت النجوم تلتمع على وجهها وتتحرك، ولد أول نور للقمر في السماء فانعكس ضوؤه على وجه البحيرة أيضًا، وبدا سناه يكتمل كدائرة حسن تامة.. إلى أن يقول:"البحيرة أسكنت ضوء القمر في قلبها، ولليلة واحدة فقد يكتمل القمر، وينعكس وحده في دعة واطمئنان على البحيرة ليصبح قلبها وينشر نبضه الوضاء ليرتعش لامعًا على سطحها في سعادة تامة.."[1].

فالمشاهد الثلاثة المرتبطة بالماء (بحر/ بركة/ بحيرة) تتوسط بشكل طبيعي تخيلنا الكوني بفضل جمال عالم معكوس، والحالم في المكان "يتلقن أمثولة بسيطة لتخيل العالم لمضاعفة العالم الواقعي بعالم متخيل.."[2]. وتتسم هذه المشاهد بانعكاس الرؤية على سطح الماء وهو ما يوسع أفق التلقي، وقد ذهب باشلار إلى إن "سيكولوجيا تخيل الانعكاسات أمام مياه رائقة هي جد متعددة."[3]

" فمضاعفة السماء في مرآة المياه تعكس قوة داخلية بنّاءة تتمثل في الروح التي تحلم وهي تنظر إلى العالم في عمق الماء، فتشرع أمامنا أبواب التخييل، وكأن السماء المسجونة في المياه صور لمكبوتات مسجونة في أرواحنا..".[4]

وفي رواية (مزامير من ورق) تستهل الرواية بقول الساردة:

" انسكبت قطرة ندى على قلبها لتوقظه وتفجر فيه أحاسيس لم يسبق لها أن جازفت وتركت لها الضوء الأخضر..".[5]

وهو مستهل ينبئ عن اللغة الشعرية التي ستلف المشاهد وتطغى على لغة البناء متوسلة بالصور الكثيفة والرموز والألوان، فالحلم في الرواية يشكل احتفاء بالأنوثة وفق تقنية سردية تتكئ على ذاكرة المكان (الصحراء- الغابة- القلعة– البحر) عبر الوقوف على باقة من الصور واللوحات التشكيلية المنتقاة لرسم وقائع وأحداث جرت على طرف الصحراء موطن البداوة، وهو مكان له دلالاته الترميزية المرتبطة ببيئة الأحداث التي تقاومها ميس في الرواية.

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 66، 76.

(2) باشلار، مرجع سابق، 171.

(3) المرجع السابق، 173.

(4) المرجع السابق، 172.

(5) أبو علي، مصدر سابق، 12.

وتتحقق شعرية اللغة في الروايات الحلمية من خلال المزج بين الواقع والخيال، والحقيقة والوهم، والتحقيق والتلفيق، عبر تفكيك بنية السرد والاستناد إلى مختلف التقنيات السردية المساعدة في اختزال الحدود بين الحقيقي والمتخيل؛ وذلك لمصلحة العمل الفني نفسه، ولمصلحة خطابه، بحيث تبدو الوقائع والشخصيات المتخللة أكثر مصداقية وإقناعًا مما لو كان لها حضورها الفعلي، وتبدو الأحداث متداخلة بين الحقيقي والمتخيل دون فواصل ملموسة بينها، وأبرز ما يدلل على ذلك انقسام شخصيات أغلب الروايات الحلمية إلى فئتين رئيستين:

–**الأولى:** تنتمي إلى الواقع الحقيقي للرواية.

–**الأخرى:** تنتمي إلى واقع تخييلي يبرز في ذهن الشخصية المحورية في الرواية، فتحضر كملهمة لها، وتلازمها ملازمة الظل حتى تتخلص من إسارها في نهاية الرواية.

وتكمن الوظيفة الإيديولوجية لخطاب الحلم هنا في النهوض من بنية سردية مضطربة توحي برفض الواقع من جهة، ومن عالم روائي يختزل المسافة بين الواقعي والمتخيل إلى أقصى الحدود من جهة أخرى.

ففي رواية (الفردوس اليباب) تلجأ ليلى الجهني إلى حيلة فنية تجعل من (الطفل) الشخصية المتخيلة شخصية فاعلة في معاناة (صبا) تخاطبها وتجادلها وتعاقبها، وكأنه المرجع الحي في صراع (صبا) مع واقعها الثقافي والاجتماعي، كما تحضر (جدة) المدينة في حلة شخصية تخييلية تتناظر مع شخصية (صبا) في معاناتها الفوضوية مع واقعها حتى تحضر الرغبة عند (صبا) للانعتاق من شخصيتها المتخيلة الأولى بالإجهاض، والثانية بالإقصاء.

" أغمضي عينيك الآن.. ودعي جدة تخرج رويدًا رويدًا من خلاياك وبمرور الوقت ستكتشفين أنك أنت من يخرج من خلايا جدة.."[1].

وانعكس هذا الواقع على الأحداث، فاكتست طابع التداخل بين عالمي الخيال والواقع، واختلط واقع (صبا) بواقع جدة بفعل اللغة الإيحائية التي اعتمدتها (ليلى الجهني) في الرواية.

وفي رواية (وجهة البوصلة) التي يحمل عنوانها مدلولًا روائيًّا ينفتح على تعدد المعاني، ويولد مستويات للسرد، تتولى (ناريمان) سرد الأحداث لتروي قصة عشقها لرجل غامض قادتها إليه هشاشة الواقع الذي تعيشه، فتكتب واقع هذا العشق وتطرح من خلاله إشكالية العلاقة بين الذكر والأنثى لينهض الحكي على مستويين:

الأول: واقع حقيقي تسترجع فيه الساردة ماضي حياتها القروية مع فضة.

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 92.

الآخر: واقع تخييلي تصوغ من خلاله الساردة مستقبل العلاقة مع الشخصية التخيلية (علامة) وتضفي عليها ما يوهم بواقعيتها من خلال بعض الذكريات التي قضتها معه في الرياض ومكة، والوصف الذي يرسم هيئته بعد لقاء عابر في المتجر:

" لم أكن أشتهي أكثر من رؤية يده وحنجرته، ولأنه كان بعيدًا في نهاية المتجر.. فقد اختبأت حنجرته في عطفة ياقة ثوبه.. فظهرت يده.. تحمل هاتفه المحمول، كنت أقف خلفه وبجانبه.. وكانت عيناه تبحثان عني في كل امرأة.. عيناه تدوران.. عيناه تتأملان.."[1].

لكن الكاتبة لا تلبث أن تفضح هذا الخداع قبل نهاية الرواية على لسان العم جبر: "علامة يا ابنتي روح نفرت من صدر الملاك الذي قبض (فضة) روح ليست سهلة المنال وليست صعبة.. روح تاهت في الأرضين السبع وسكنت عرين الجسد العظيم فاقتربي.. واحذري.. روح في الليل تحوم فوق أشجار بلدتنا.. تجذبك نحو النقاء، وتلتصق بصدرك بعنفوان.."[2].

وفي رواية (توبة وسلي) نجد امتزاج الواقع بالخيال من خلال تداخل حديث الوردة في كتاب (سلي الأحمر) مع الأحداث الواقعية التي تمر بها الشخصية الرئيسة (فارس) عند لقائه بابنة نوران (سيدة السماء) في الواقع لتكمل قصة والدتها التي وردت في كتاب سلي الأحمر على لسان الوردة التي تحضر كشخصية ساردة في قصة تنتضد فيها الحكايات المتداخلة (الملك المغرور- رجل الصمت- سيدة الأصوات- سيدة الظلام- رجل الموازين)، واستطاعت مها الفيصل بواسطة العملية السردية أن تشكل حكاية داخل الحكاية بشخصيات تخيلية وحقيقية مزجت بينها.

ويظهر تداخل الواقعي بالمتخيل في رواية (مزامير من ورق) من خلال الخطين السرديين المتوازيين، الأول تضطلع به رواية ميس التي تتعرف على مشاري المثقف الذي يكرس الصورة النمطية للرجل السلبي في مجتمعه، والأخرى وهي مجال الدرس الحلمي تضطلع بها ميس في تجربتها مع عشق الذي عقدت عليه آمال لتتوالى الأحداث التي تكشف لها زيف ذلك الأمل، وتفتح عينيها على مسئوليتها في التخلص من إساره، وهو ما تفطن له في النهاية.

وهكذا يصبح الوجود الفعلي مرتبطًا بالوجود المتخيل للشخصيات التي تتقاسم معها الفضاء الروائي، وهو ما يؤثر في طبيعة الأحداث واللغة التي تمثل قوالب الصياغة لهذين

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 64.

(2) المصدر السابق، 271.

الواقعين، وتصبح المزاوجة تقنية تسمح بالبوح، وقول ما لا يمكن قوله في الصحو واستشراف ما هو آت.

2-2-2- الاغتراب اللغوي:

يمتاز مصطلح الاغتراب بالغموض والإبهام، بسبب تعدد استخداماته التي تشمل جل نواحي الحياة من نفسية وذاتية واجتماعية وسياسية وزمانية ومكانية، وصولًا إلى النواحي اللغوية من جهة، وبسبب تعدد مصادر الفلاسفة والمفكرين الذين قدم كل واحد منهم لهذا المصطلح بناء على فلسفته الخاصة من جهة أخرى.[1]

ويتناول إيريك فروم الاغتراب اللغوي في أثناء مناقشته للموقف الذي يصبح فيه المرء واقعًا تحت وهم مفاده أن نطق الكلمة يعادل التجربة وأن اللغة تجعل من نفسها بديلًا عن التجربة المماثلة فتتخلى الكلمات عن دلالتها على الحقيقة.[2]

ويأتي الاغتراب في الروايات الحلمية معبرًا عن مكبوت الشخصيات التي تعاني عزلة اجتماعية واستلابًا حضاريًّا يدفعها إلى التعبير والبوح من خلال لغة انفعالية تمتزج فيها الدلالة بالانفعال الإنساني، وهذا الامتزاج هو ما يميز لغة الأدب باعتبارها حاملة لكل فكر إنساني.[3]

وشيوع الاغتراب في الروايات الحلمية ظاهرة لها مقوماتها ومظاهرها وآلياتها، فتبدت مفردات الاغتراب مغذية لكثير من أدبيات الحلم، وتنوعت حقوله بين الظلم والقسوة، والصراخ والضرب، والعزلة والهروب، والموت والقبر، وتدرجت رموزه اللونية ما بين السواد والبياض، واكتست مفرداته ملامح وصفات برزت في سياق الروايات محفزة للحكي ومولدة

---

(1) انظر استعراض هذه الدراسات في: دراسة الدكتور حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، ط1 (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية 2006م)، 37 وما بعدها.

(2) إيريك فروم، الخوف من الحرية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1 (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات 1972م)، 46 وما بعدها.

(3) اعتمدت دراسة الاغتراب اللغوي على معطيات الاغتراب اللغوي عند:

محمد المختار، الاغتراب والتطرف نحو العنف، (القاهرة: دار غريب، 1999م).

بركات، مرجع سابق.

يحيى العبد الله، الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005م).

للسرد، فارتبط الاغتراب اللغوي في الروايات المدروسة بالتمرد على الواقع والحقد على الآخرين حينًا، وبالخضوع والاستسلام والعزلة حينًا آخر.

ويمكن تمثل الاغتراب اللغوي في تشكيل الروايات الحلمية من خلال عدد من السياقات الحكائية التي برزت في المظاهر الآتية:

2-2-2-1- لغة الحزن والانهزامية:

وهي اللغة التي ارتسمت معالمها في كثير من شخصيات الروايات الحلمية التي كانت ترفض التمرد على واقعها فتستسلم للقدر، نحو لغة (صبا) وهي تنظر إلى نفسها على أنها غزالة مصوبة تتلاقفها العيون الشامتة، ووصفها الحزين لطفلها المغدور، وتتأكد هذه اللغة على لسان والدة (صبا) بعد موتها فيما يشبه الرثاء لابنتها.

كما تظهر لغة الحزن في لغة الألم والندم التي تتوسل بها عائشة في (آدم يا سيدي) للتعبير عن حزنها على فقد زوجها حمزة، وحزنها على مصير أبنائه من بعده، وهي اللغة التي تحدثت بها (سعاد) وهي تصور ألم الخديعة من زوجها الذي تزوجها دون أن يخبرها بحقيقة مرضه، كما برزت في لغة راغب سلام وهو يتحدث عن حياة اليتم التي عاشها مع والده وزوجته بعد وفاة أمه.[1]

وفي رواية (وجهة البوصلة) تبرز هذه اللغة على لسان جميع الشخصيات النسائية لتعبر عن اغتراب كل واحدة في الحياة القاسية التي تعيشها كما هو الحال عند فضة العجوز وبركة وفضة الحفيدة، وناريمان وجميلة، وعذبة، وزينة، وكذلك الشخصيات المغتربة عن وطنها كجبر الفلسطيني، والدكتور ثامر.

وفي رواية (أنثى العنكبوت) برزت لغة الحزن والانهزام كملمح للغة الشخصيات في كثير من المواطن، كلغة الحزن التي تبدت في كلام والدة أحلام "سأذهب إلى المستشفى ولن أعود إلى هنا أبدًا.." وشقيقتها ندى "لم تهدأ شقيقتي ندى بل نامت نومًا متقطعًا تتخلله نوبات بكاء وصراخ.."، وبدرية "اغرورقت عيناها بالدموع وهي تحاول منعها بقوة جبارة كيلا تبدو ضعيفة أمامي.."، وسعاد وزوجة الأب.[2]

---

(1) شطا، مصدر سابق، 139، 221.

(2) العيان، مصدر سابق على التوالي: 16، 23، 48، 62.

وكما حضرت لغة الحزن في رواية (أنثى العنكبوت) من خلال حزن أحلام على نفسها وعلى أخوتها، حضرت أيضًا على لسان ميس في (مزامير من ورق) التي حزنت على حالها الذي صيرها منقادة لتعاليم (جاهلية) لا تؤمن بها:

" لا ينبغي لها أن تخرج من هذا المعبد كي لا تلتهمها الأنظار.
تحدق في قدميها العاريتين.
تبكي. تحتقرهم
بعد أن أدموا وسودوا الحروف العربية
بزعمهم صيانة المرأة.."[1]

2-2-2-2- لغة التقطيع وعدم الاستمرار (الهذيان):

وهي اللغة التي ارتبطت بقصص تيار الوعي، بل عدت ملازمة لتكنيك من تكنيكاته وهو (الدراما الذهنية)، والهذيان حالة نفسية يكون فيها الشعور غائمًا، وتكون مصحوبة بالأوهام والهلوسة، وبمجرى أفكار غير متناسق لا يخضع للتنظيم المنطقي، وينم التعبير عنها بكلمات وعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة للإيحاء بأن هذه الأفكار هي الأفكار التي وردت إلى الذهن مباشرةً.

وتتمثل هذه اللغة في لغة (صبا) بعد إجهاضها ومقاربتها للموت، فبدأت بالهذيان والهلوسة اللفظية نحو قولها: "يا إلهي.. أين أنا؟ وما هذا الظلام المريع؟ وهذا البلل من أين جاء؟ ثيابي مبتلة، وجهي مبتل، الأريكة مبتلة.. أكاد أختنق، ما أتعسك يا صبا! لم تعودي قادرة حتى على الموت بهدوء... أين ذهبت خالدة؟ هل كانت حقًا هنا؟".[2]

وبهذه اللغة التي تتداخل صورها، وتعجز الشخصية عن ترتيبها تسير الرواية، وهي اللغة ذاتها التي برزت على لسان أحلام بعد قتل زوجها وإصابتها بصدمة نفسية في (أنثى العنكبوت):

"ضباب يغشى عيني فلا أرى ماذا يحدث أمامي.. وجوه كثيرة تحيط بي"أفواه تفتح وتغلق... عيون لامعة وأخرى كابية خابية بلا لمعان... غضب وسخرية وألم تلون الوجوه تفصلها عني غلالة سحرية، لا أرى فيها سوى ذاتي.."[3]

---

(1) أبو علي، مصدر سابق، 170.
(2) الجهني، مصدر سابق، 45.
(3) العليان، مصدر سابق، 200.

كما تمثلت هذه اللغة على لسان فارس بعد أن هرب من منجم الذهب بعد اقتياده إليه، وعمله فيه، يقول مصورًا حاله:

"صرت أحادث نفسي، وأنا سائر ألوح بيدي، فظني أنني أصبت بشيء من (جنون) أخذت آكل من العشب الذي أجد وأسير فلو أنني توقفت مت.."[1].

فلغة الهذيان لغة تسقط علامات الوصل والفصل بين مفرداتها مما يوحي بتداعيها مباشرةً من وعي الشخصيات الحلمية.

2-2-2-3- لغة الاستهزاء والسخرية:

تمثل لغة الاستهزاء والسخرية مظهرًا من مظاهر الاغتراب في الروايات الحلمية تواجه بها الشخصيات مصيرها، وتتهكم من حالها، وقد برزت هذه اللغة في الروايات المعنية من خلال إشارات لغوية تسمح للمتلقي بالوقوف عليها والتعرف على مؤدياتها، وهذه الإشارات يمكن تصنيفها في نمطين:

1- **الإشارات السياقية (Cotextuelles):** وهي إشارات ذات طابع حاسم في التعرف على مواطن السخرية، وقد تأخذ صفة تعليق ميتا لغوي كالمزدوجتين أو كلمات مثل (هكذا)، (من المفروض)، أو التوكيدات (طبعًا)[2] وهي إشارات ذات حضور معتدل في الروايات الحلمية.

ففي رواية (الفردوس اليباب) تبرز كثير من العبارات التي تتخيل صبا أن أفراد المجتمع سيصوغونها لاحتقار فعلها المشين بعد افتضاح أمرها بين مزدوجتين:

" لا، وانت الصادق، هذا اللي كسبناه من تعليمهن، علم بنتك ولا أختك عشان تطلع بكرة في الشارع تنادي: واعرباه، وش يدريك ساعتها عرباه هذا ولد من؟.."[3].

وهي نماذج تكثر في هذه الرواية.

وفي رواية وجهة البوصلة تبرز هذه الإشارات في كثير من كلام السبتي مع بركة التي يقرنها غالبًا بحركات ساخرة تمعن في الاستخفاف بها، يقول مصورًا الجد العظيم: "انظري ها هو يميل كلما امتد بنا الزمان نحو الشرق ذليلًا حقيرًا.. تاركًا لنا مساحة أرض أكثر.. ازرعيها بالريحان يا بنت العم إرضاءً لتلك العجوز التي أنجبتني.."[4]، وحين تصور فضة الجدة المسراب الذي اتخذته مسكنًا لها في بيت السبتي تقول مصورة نفسها داخله "كائن يملك

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 147.

(2) الزاهي، مرجع سابق، 167.

(3) الجهني، مصدر سابق، 33.

(4) الغامدي، مصدر سابق، 225.

روح الآدمي وحواس الحيوان.."[1]، كما تبرز هذه الإشارات في وصف السبتي بـ (الغول- الكافر- مصيدة الليل).

وفي رواية (توبة وسلي) تبرز هذه الإشارات من خلال كلام سيدة السماء مع فارس الذي كانت تردد عليه (يا ولد) أكثر من مرة، وفي حديث الملك سلوان عن راح بعد أن طردته من قصرها.. أهكذا تكون الدنيا؟!.."[2].

2- **المقام:** ويمثل مجموعة من المعطيات المتنافرة التي تتضمن المحيط السياقي القابل للملاحظة، ونمط الخطاب، وطبيعة فاعلي القول وثقافتهم الخاصة التي تساعد المتلقي على إدراك السخرية اللفظية.[3]

ويمثل هذا النمط الحضور القوي للسخرية في الروايات الحلمية، فلا تكاد تخلو منه رواية، وستكتفي الدراسة بالتمثيل على رواية (الفردوس اليباب).

فحين تسخر (صبا) من واقعها الذي أعماها عن اكتشاف حقيقة العلاقة بين عامر وصديقتها خالدة تقول: "كيف لم أنتبه؟ كيف لم أخمن أن سر الأسرار وقدس الأقداس الذي ظللت تتحدثين عنه بصورة مبهمة طوال الأشهر الماضية وتقولي لي (سأخبرك ذات يوم باسمه، سأعرفك به، تريثي ولا تخافي) لم يكن غير عامر.."[4]، وكلامها بعد ذلك عن عامر: "وأنت يا خالدة، لا تعرفين ديك المزابل الذي أسلمته يدك..".

كما يبرز هنا النمط في السياق الذي يواجه به (عامر) (صبا) بعد حملها:

"يا ستي ما أحد جبرك.. وإذا كان ع الحب، فالحب راح، ضاع، بح (وأشار بيديه)"[5]

وحين تكتشف سذاجتها في عدم كشف حقيقة ثامر تعود بالملامة على نفسها ساخرة:

"أنا وحدي التي تعاميت ومضيت مدفوعة بإغراء التجربة، وأي تجربة.."[6].

ثم تتحول صبا للسخرية من تناقضات واقعها الذي يحرم عليها تعليق صورة ممثل في غرفتها، بينما يسمح لها بالخروج بحرية من منزلها: "لم يدر أبي أنني بدلت ملابسي أمامه ثلاث مرات وضحكنا.."[1].

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 164.

(2) الفيصل، مصدر سابق، 177.

(3) الزاهي، مرجع سابق، 167.

(4) الجهني، مصدر سابق، 7.

(5) المصدر السابق، 6.

(6) المصدر السابق، 8

كذلك يحضر هذا النمط في الرواية من خلال المتناقضات التي تضمها جدة فوق ترابها بدءًا من الشوارع الواسعة والبنايات الفخمة التي تتجاور مع الأزقة والبيوت المحشورة، وعادات الناس التي لا تنتمي للأرض.."يا الله منذ متى والناس يسيرون بكلابهم في شوارع جدة، منذ متى يا خالدة وجدة ترتدي ما ليس لها؟ وتغني ما ليس يطربها؟.[2]

وتسخر (صبا) من الإهمال الذي حل بجدة فحولها من (مدينة للغيم والعصافير والبحر والنخل) إلى مدينة (للفئران والكلاب).

وعلى هذا النحو تسير الرواية وفق سخرية حكائية تتصل بالطريقة التي تتفاعل بها مع أقوال الشخصية المحورية وخواطرها وأفعالها ليتواتر هذا الاستخدام مع الشكل الإيقاعي (التكرار) المتناوب مع مناجاة (صبا) لنفسها فتصعد النبرة الساخرة التي تصاغ بها الرواية، وتعبر عن الواقع الاغترابي الذي تعيشه، وهذا الطابع الساخر للشخصية هو الذي يدفع بها إلى تراكم التأملات ذات النتيجة المعكوسة التي تزيد الوضع تأزمًا.

وهكذا... فإن سخرية المقام واحدة من السمات التي ميزت لغة الرواية الحلمية وكشفت عن روح التناقض والرفض الذي تحياه كثير من الشخصيات المهمشة والمغتربة على نحو ما نلاحظ في (وجهة البوصلة)[3]، و(أنثى العنكبوت)[4]، و(مزامير من ورق)[5].

وبهذا تكون لغة الشخصيات قد اكتسبت سمة اغترابية حتى صارت لكل حالة اغترابية لغة خاصة بها تميز صورتها الاغترابية عن غيرها في الروايات الحلمية.

(1) المصدر السابق.

(2) الجهني، مصدر سابق، 11.

(3) انظر: 27، 33، 53، 61، 75، 77، 83، 90، 97، 106، 120، 124، 131، 156.

(4) انظر: 15، 21، 23، 37، 47، 69، 90، 103.

(5) انظر: 89، 155، 169، 232.

الفصــل الثــالث
تحفيــز الشـخـصيــة

تعد الشخصية عنصرًا مؤسسًا في بناء النص الروائي، تعمل كقوة مولدة للأحداث تؤثر فيها وتتأثر بها، وتتحرك في الزمان والمكان مشكلة بعلاقاتها المتصارعة عنصرًا للتشويق والإثارة.

وقد لعب تطور المعرفة الإنسانية، وتنامي الاتجاهات الفكرية دورًا بارزًا في الاهتمام بالشخصية الروائية، وتوسيع دورها وأبعادها داخل النص الروائي وخارجه، وتوالت الدراسات النقدية التي انصبت على الشخصية تقعد لأبعادها وتحدد وظائفها وتجلي علاقاتها.

فقد استغنى (توماشفسكي) عن الشخصية بِعَدّ الحكاية منظومة من الحوافز يمكنها الاستغناء عن البطل وعن ملامحه المميزة.[1]

وانصبت دراسة بروب للشخصية على الوظائف التي تقوم بها، بعدّها عناصر ثابتة ومستمرة[2]، أما الشخصية فليست ثابتة بل قد تتغير من خرافة إلى أخرى، الأمر الذي عرض دراسته للنقد من قبل معاصريه، فَعَدَّ ليفي شتراوس إهمال بروب للشخصيات ضعفًا كبيرًا في عمله.[3]

ثم توالت جهود النقاد البنيويين في تناول دور الشخصية المؤثر في المبنى الحكائي، فربط تودوروف في دراسته لرواية (العلاقات الخطيرة) بين الشخصية وعلاقاتها الثلاث (الرغبة، التواصل، المشاركة) وأخضع هذه العلاقات لنوعين من القواعد طبقًا لقاعدتي الاشتقاق الإيجاب والسلب[4].

ودعا (ريكاردو) إلى تحويل الشخصية إلى ضمائر فاعلة تسهم في تحديد الدور الذي تلعبه في عملية السرد.[5]

---

(1) توماشفسكي، مرجع سابق،51 وما بعدها.

(2) بروب، مرجع سابق، 39.

(3) المرجع السابق، 127.

(4) تودوروف،الأدب والدلالة، مرجع سابق، 56.

(5) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهيم (دمشق، وزارة الثقافة، 1977)، 95.

أما رولان بارت فقد انصبت دراسته لتحديد الشخصية بعدها مشاركًا فاعلًا لا كائنًا سيكولوجيًّا قائمًا بذاته.[1]

وبناءً على ذلك فالشخصية عنصر مشارك من عناصر الحكي تتفاعل مع الأحداث سلبًا وإيجابًا وتستوعب المتغيرات الواقعية والنقلات الحضارية والفكرية، ويحاول الروائي أسلبة لغتها وفق نسق مميز يتفق مع بنائها الفني بشكل يسهم في تكوين بنية النص الروائي (الدال) بعدها وحدة دلالية.

أما الشخصية الحلمية المعنية بهذه الدراسة فهي كل شخصية ذات دور عاملي في بنية الحكي برزت من خلال ذاكرة الشخصيات المحورية، ودخلت معها في علاقات سلبية أو إيجابية، ومن هذا المنطلق سيمثل التحفيز السياقي للشخصية (بعدها وحدة دلالية) بعدًا من أبعاد التحفيز الذي ينصب على بنية الشخصية، ويكشف محفزات تشكيلها، وأنماط العلاقات المتجاورة بينها، وإسهامات الشخصية في نمو الدلالة على مستوى السياق الروائي الذي تعبر عنه، ويتمثل تحفيز الشخصية في أربعة جوانب هي:

3-1- التحفيز الوصفي.

3-2- التحفيز الفعلي.

3-3- التحفيز التشكيلي.

3-4- التحفيز التبادلي.

3-1- التحفيز الوصفي للشخصية:

وهو التحفيز الذي يبحث في الحوافز الكامنة خلف الشخصيات، والمرتبطة بأسمائها وصفاتها، وما تفضي إليه من تطورات تطال نمو الشخصية وثباتها من الناحية التقنية داخل العمل الفني بحيث يكون وصف الشخصية حافزًا لخاصية ثابتة أو متغيرة.[2]

وينجز الوصف وظائف متعددة في الحكي ترتبط بعضها بمحيط الشخصيات الروائية، وترتبط الأخرى ببنائية متعالقة مع المكونات الحكائية (الزمان، المكان، الشخصية) للإسهام في تشكيل الدلالة على مضمون الحكاية.

ومن أهم الوظائف التي ينهض بها الوصف الروائي الوظيفة البنائية التي تعنى بتقديم الشخصية جسديًا ونفسيًا واجتماعيًا، إضافة إلى الوظيفة الإيهامية التي تسعى إلى إيهام

---

(1) بارت، مرجع سابق، 54.

(2) مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 127.

المتلقي بأنه يعيش عالم الواقع لا الخيال، وهو ما يسعى الروائي إلى تحقيقه، وقد يخرج الوصف إلى إحداث وقفات وصفية لسير الزمن حتى يفرغ الوصف من أداء مهمته ويسهم في تحقيق التوازن.[1]

ويمكن تتبع صور التحفيز الوصفي للشخصيات في العناصر الآتية:

3-1-1- حوافز اختيار الأسماء:

اهتمت الدراسات الحديثة باسم العلم، وظهرت مجالات متعددة (منطقية وتداولية وسيمائية) لمعالجته من زواياها الخاصة.

فقد اهتمت المقاربات المنطقية باسم العلم من خلال بحوث فريج وإنجيل وكريبك وغيرهم، وكان أبرز ما تمخضت عنه تلك البحوث النظرية التي طرقها كريبك (النظرية الوصفية) التي ترى"بأن معنى اسم العلم هو مشكل من وصف محدد للشكل أو من جملة أوصاف، وحجته في ذلك أن اسم العلم لا يمكن أن يتشابه مع المواصفات المحددة لأنه يعين الفرد في جميع العوالم"[2]، وهي نظرة تربط الاسم بوصف معين له طابع تمييزي يحافظ على إحالة دائمة وثابتة للفرد.

ثم ظهرت نظريات تداولية تهتم بالاسم كالنظرية السببية التي تولي أهمية للشروط السياقية والاختيارية التي تفرض اسمًا دون آخر، كنظرية فلينو[3] ونظرية إفان وفاندلر[4]، واختلفت زوايا النظر لهذا الدال، فقد ربط بعضهم بين المصطلح (اسم العلم) ومقصدية المتكلمين للإحالة إلى كيان يضطرون لاستعماله[5]، وبعبارة أخرى مالوا إلى مرجع يرتبط بذاكرة التجربة والممارسة وذاكرة اللغة.

---

(1) قاسم، مرجع سابق، 110.

(2) الداهي، مرجع سابق، 105.

(3) نظرية جون مليو Jean Molino: تتكون النظرية من أربع نقاط جوهرية تتعلق بإقامة تطابق بين اسم العلم وبين الفرد والاستعمال المرجعي والعمودي والصوتي للاسم.

انظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ط1 (الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس 2002م)، 113.

(4) نظرية Evan وفاندلر Vendler تقوم على خاصيتين الأولى ترتبط بمقصدية المتكلمين، والأخرى بالصفات التي يحيلون إليها.

المرجع السابق.

(5) الداهي، التشخيص الأدبي، مرجع سابق، 108.

أما السيميائيون فقد اتجهت دراستهم إلى عدّ (اسم العلم) علامة تحيل إلى نسق معلل مبني على أساس علاقة المحاكاة.[1]

ويؤكد جنيت على أهمية العلاقة بين طرفي دليل اسم العلم (الدال والمدلول) بعدها علاقة فعالة، ويطلق عليها (الوهم الدلالي).[2]

ومن أهم الدراسات السيميائية التي تناولت دلالة اسم العلم كتاب فيلب هامون (Ph. Hamon) (سيميولوجية الشخصيات الروائية)[3]، الذي ترجمه للعربية سعيد بنكراد، وتعامل هامون مع الشخصية بطريقة منهجية من خلال علاقة الدال بالمدلول، فرأى أن الشخصية وحدة دلالية تقوم المحمولات المختلفة بملئها (بالأفعال والصفات) التي كانت فاعلًا فيها وسندًا لها، أما "دال الشخصية فهو مجموعة متناثرة من السمات الإشارية والوصفية والصورية والعلمية".[4]

وهكذا، حرصت الدراسات السابقة على اختلافها على التأكيد على أن اختيار أسماء الأعلام يقيم قدرًا للعلاقة الدلالية مزيحًا الدلالة الاعتباطية التي تجعل من الدال والمدلول علاقة غير معللة.

ومن خلال التمعن في منظومة أسماء الشخصيات في الروايات الحلمية وجدت أن أسماء الشخصيات لم تقتصر على تحديد الشخصية وتميزها عن غيرها، وإنما سعت إلى تحقيق جملة من الأهداف الأخرى ولتجليتها تبرز أهمية استخدام الحوافز الكامنة وراء اختيار الأسماء "فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته"[5]، ويمكن حصر الحوافز التي شكلت بنية اسم الشخصية في الحلم في حافزين:

1- التوازي:

تتصف الشخصيات بملامح جسدية ونفسية وسلوكية معينة، وتمتلك اسمًا محددًا، وتتحول من النكرة إلى المعرفة، ويصبح له هوية تؤدي الوظيفة نفسها في الحياة اليومية، وبهذا يحصل التوازي بين نمط التفكير الواقعي في الحياة وبين الإبداع الروائي الخلاق،

---

(1) نوسي، مرجع سابق، 169.

(2) الداهي، المرجع سابق، 108.

(3) صدر عن (الرباط: دار الكلام، 1990م).

(4) هامون، المرجع السابق، 30.

(5) بحراوي، حسن، مرجع سابق، 247.

فالتوازي هو أحد وسائل الإيهام بالواقع، وهو حافز ينقل الاسم من خارج النص (الواقع) إلى داخله (الإبداع).

فالشخصيات الحلمية هنا لها أسماء وعلاقات اجتماعية تحقق مبدأ الإيهام بالواقع الذي يقوم عليه التحفيز الواقعي.

ومن خلال هذا الحافز يمكن قراءة كثير من الشخصيات التي لم تقتصر قيمة أسمائها على بنية الشخصية فحسب، بل تجاوزتها إلى الدلالات المتنوعة لتلك البنية.

فالأسماء كلها عربية خالصة في الروايات الست باستثناء اسم الساردة في (وجهة البوصلة) ناريمان، الذي يحيل اسمها إلى انتمائها التركي من جهة أمها، والسائق (أماندو) والخادمتان من الجنسية الإندونيسية في رواية (آدم يا سيدي)، ولعل في هذه التسمية العربية إحالة إلى الانتماء الشخصي للكاتبات، وتحديدًا لهوية النتاج الروائي الذي يتوسل بالمعطيات الاجتماعية للبيئة.

ويظهر توازي الشخصيات الحلمية مع واقعها الروائي في الروايات من خلال مستويين:

أ. المستوى الإشاري:

وهو المستوى الذي يهتم بتعيين المرجع بطريقة اقتصادية تعتمد على وضع الشخصية في سياقها الاجتماعي[1]، ويصنف ضمن هذا المستوى الشخصيات ذات الصفات المحددة التي تحيل إلى قيمة معينة داخل السياق، وقد ترتبط تسمية هذه الشخصيات بصفات مهمة تجعل منها شخصيات مطلقة ذات نماذج إنسانية.

ففي رواية (الفردوس اليباب) تبرز شخصية الطفل دون تسمية ويحضر في سياق الرواية الاجتماعي ثمرة للخطيئة، لذلك فهو شخصية ذات بعد تخيلي، ولا تعد حسب تصنيف غريماس فاعلًا، وإنما ممثلًا لفكرة مجردة، كذلك شخصية المرأة الصامتة التي لا يحوي السياق وصفًا لها وتكتفي الرواية بعبارة واحدة لها (ليس بعد .. سأثبت لك الأنبوب ثم أحقن فيه هذا الدواء بعد ذلك سينزل قطعًا وستتألمين) ولا يتحقق لها وصف مميز في السياق باستثناء وصف صبا لعينيها باللون (الخروبي) دلالة التمويه، وهي شخصية تؤدي عملها في إجهاض النساء بطريقة آلية مجردة من دورها العاملي في السياق وقيمتها الإنسانية في الواقع.

---

(1) سعيد بنكراد، سيميولوجيا الشخصيات السردية، (رواية الشراع والعاصفة لحنا) ط1(عمان، مجدلاوي)، 19.

وفي رواية (آدم يا سيدي) تكتسي أسماء أغلب الشخصيات التي تسترجع عائشة ذكرياتها معها أبعادًا إشارية ضمن سياقها الاجتماعي من خلال الأسماء المرتبطة بالبيئة الحجازية كـ"عائشة، وحمزة، وإسماعيل، وبهيجة، وسعدية، ولبنى، وراغب، ورامي، وكريم، وعدنان، وهيفاء" وهي أسماء لا تحوي قيمة تعبيرية في سياقها بقدر ما تحيل عليه من انسجام مع ثقافة المكان، ولعل هذا الارتباط بالبيئة أتاح للروائية مجالًا واسعًا للاختيار.

وفي رواية (وجهة البوصلة) تكتسب بعض الشخصيات التي تسترجعها الساردة علميتها من معطيات السياق الاجتماعي للأحداث (فعبود السبتي) شخصية اقتاتت من بيع العبيد الذين يجدهم في (معصار الأحقاف)، ولعل هذه المهنة انعكست واقعًا في التسمية لتحيل إلى استعباده الأحرار في الصحراء والاتجار بهم.

وتأتي تسمية (يوسف) ابن عبود السبتي لتحيل إلى ذلك الإرث الديني لنبي الله يوسف عليه السلام، فكما حرص إخوته على التخلص منه، حرص السبتي على التخلص من نسله، فكان قرار الزواج بأخته واجتناب فراشها، وبعد موته أجبر حمود على الزواج بابنته فضة مع الوصية باجتناب فراشها لتحيل إلى ذلك التآمر على شخصه، ولعل البعد الديني في التسمية يتأكد عندما تخرج بركة من صمتها بين الوقت والآخر لتخبر بأنها تجد رائحة يوسف في إحالة إلى الإرث الديني للشخصية.

وقد تأتي بعض الشخصيات في الرواية ذات هوية مبهمة مكتفية بصفة إشارية مكتسبة من واقعها الاجتماعي كتسمية ناريمان أخت حمود من باب السخرية بـ (نص الإتريك) إحالة إلى قصر قامتها، وتسمية جدة فضة من جهة أمها بالجدة (الشمالية) إشارة إلى دومة الجندل شمال المملكة حيث تقيم، ونسبة والدة فضة إلى زوجها يوسف دون تحديد آخر لهويتها إلا ما ظهر في السياق من وصف هيئة لباسها الذي يحيل إلى قيمة اجتماعية أدنى من سيدات المنزل الأخريات "فلا يرى من البعد سوى ثوبها الأحمر (التركس) الذي كوّن على ظهر الماء والزبد فقاعة حمراء".[1]

وتظهر كثير من شخصيات (توبة وسلي) ذات أبعاد إشارية في سياقاتها وخاصةً شخصيات كتاب سلي الأحمر، فمراد الذي يحمل فارس على مركبه ترتبط دلالته المعجمية في لسان العرب باليوم الذي يراد أن يحشر فيه الخلق[2]، وفي التهذيب أراد الشيء بمعنى أحبه وتمنى

(1) الغامدي، مصدر سابق، 144.

(2) لسان العرب: مادة (مرد).

به، ولكن قيمة الاسم تتجلى سياقيًّا من خلال تسمية سلي له (مراد البَشر) لتكسب الإضافة الاسم قيمة دلالية تشير إلى مقصد الآخرين له لقضاء حوائجهم، وهو الأمر الذي جعل فارسًا يلجأ إليه لحمله على ظهر سفينته.

كذلك بعض الأسماء المفرغة من دلالاتها اللفظية، مكتفية بحضورها الإشاري كأعلام، مثل حامد الذي يرشد فارس إلى مركب العطاء، ويختفي من السياق، وعبد الله الذي يطرد مع أخيه توبة من القبيلة ليجعل من السماء لباسًا له، والأرض فراشًا له، ويبقى في الصحراء حرًّا إلا من عبودية الله حتى الموت، ولعل هذا المعنى الإشاري يتعزز عندما يدفع توبة عن أخيه الإهانة ويفضل أن "يموت رجلًا في غار لا كلبًا في قصر".[1]

وقد تكتسب بعض الأسماء مرجعية سياقية لها من خلال الإضافة كـ (شيخ الكهف- سيدة الأصوات- سيدة الظلال- سعد الماضي)، فكل واحد من هذه الأسماء ترتبط دلالاته بالمكان أو العمل الموكل إليه، فرجل الكهف يكتسب هويته من إقامته على حراسة الشمع داخل الكهف وتكتفي الرواية بالإشارة إلى حبه للصمت، وسيدة الظلال ترتبط بألوان الظلال وصوره وهيئتها الغريبة تشير إلى التسمية، وكذلك سيدة الأصوات التي تحبس الأصوات في قاع البئر، أما سعد الماضي فرغم ما يشير إليه اسمه من سعادة فإن الإضافة ترتبط بالماضي لتجعل من الحاضر تعاسة ملازمة له؛ مخافة الإفضاء لسيدة السماء بحبه فتموت مباشرة.

كذلك تكتسب بعض الشخصيات مرجعية سياقية لها من خلال الوصف كـ (الرجل المتوشح بالسواد- الصبي الأبيض النحيل- المؤذن في مملكة سلوان) وهنا تقترن التسمية بالصفة وكأنها تقدم لنا شخصيات تجريدية لا هوية لها إلا ما تكتسبه من صفات شكلية.

ب . المستوى الإسنادي:

وتأخذ التسمية في هذا المستوى شكل وحدة معجمية أو مركب مقتضب يستتبع مرجعية معجمية دلالية، وتلعب التسمية هنا وظيفة تعبيرية.[2]

ففي رواية (الفردوس اليباب) تقوم الرواية على مونولوج شخصيتين محوريتين، الأولى شخصية (صَبا) وقد ضبطت معجميًّا بفتح الصاد، وفي اللسان صبا إليه أوله: حن واشتاق،

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 195.

(2) الداهي، المرجع سابق، 113.

وقد تخرج إلى معنى مال إلى اللهو[1]، والمعنى الأخير هو المعنى الذي يعبر عن واقع (صبا) في الرواية، حين أرادت اللهو وممارسة حريتها بطريقة غير مسئولة فتردت في ظلمة الخطيئة.

والأخرى هي شخصية (خالدة) التي يحيل اسمها إلى دلالة معجمية تميل إلى الخلود والديمومة، وهو الخلود الذي وسم سلوكها وأفكارها ومبادئها التي تؤمن بها، فهي خالدة لا تتغير بتغير الظروف والأحوال.

(عامر) شخصية ثانوية في الرواية ترد في اللسان بثلاث دلالات الأولى بمعنى ساكن الدار وعامرها، والثانية بمعنى جرو الضبع، والثالثة مفرد جمعه (عوامر)؛ أي حيات[2]، ويبرز سياق الواقع الروائي ارتباط عامر بهذه الدلالات، ففي الوقت الذي تظن فيه (صبا) بأن عامر سيعمر حياتها بالود والحب والسعادة، تكتشف حقيقته بعد إعلان حملها "يا ستي ما أحد جبرك، وإذا ع الحب فالحب راح.."، لتواجهه بحقيقته: "حيوان إنت عامر؟!!، إنت خراب، دمار"[3]، فالخراب والدمار عكس العمران.

وترتبط دلالة الحية في إحدى السياقات بوصف عامر يوم الخطوبة "وذراعه تلتف حول ذراعك مثل أفعى.."[4]، إضافة إلى مطابقة صفاته من مكر وخديعة لصفة الأفعى، أما مدلول (جرو الضبع) فقد وردت صفات الضبع من احتيال وغدر في ثنايا وصف (صبا) و(خالدة) لعامر، وتتأكد هذه الصفات في الضحك الهستيري الذي يقوم به عامر في حلم (صبا) "ها ها ها ها، ألم أقل لك يا صبا الحب مزبلة، وأنا ديكها المؤذن.. ها ها ها ..."[5] وتتكرر صيغة الضحك الهستيري في هذا الحلم أكثر من خمس وثلاثين مرة، فهذه الدوال المكتنزة في اللفظة المعجمية وجدت توظيفًا تعبيريًا لها في الرواية.

ويتجلى المستوى الإسنادي في رواية (آدم يا سيدي) من خلال حمل الشخصيات الحلمية لصفات ذات دلالات معجمية تنطبق على واقعها في الرواية، فسالم أخو عائشة يظهر في الرواية سالمًا من العيوب يتحلى بالحكمة والمودة والإحسان للآخرين، وزوجته حسناء يظهرها

---

(1) لسان العرب، مادة (صبا).
(2) لسان العرب، مادة عمر.
(3) الجهني، مصدر سابق، 60.
(4) المصدر السابق، 5.
(5) المصدر السابق، 44.

السياق صبية شقراء جميلة[1]، لينطبق دالها المعجمي على واقعها الروائي، كذلك والدة عائشة (حليمة) يحيل دالها الاسمي إلى الأناة والحكمة في الحياة، وهو السلوك الذي وسمت به الشخصية مع زوجها وأبنائها في الرواية، فكانت خير مستشار لزوجها، وموجه لأبنائها "أما أمي فقد أظهرت الأزمة مدى قوة إيمانها وصلابتها حاولت الوقوف بجانب أبي ومؤازرته، وإقناعه بأن ما حدث كان قضاءً وقدر..."[2]، ويحضر الدال المعجمي لـ (سلافة) مرتبطًا باللهو والخمر الخالص الذي يذهب العقل، وهو الوصف الذي ينطبق على واقعها مع (عدنان) حين حاولت الإيقاع به والزواج منه، وبعد أن تخلى عنها مكرت به واتهمته بقتل زوجها.

وقد تأتي بعض صفات الأسماء دالة على واقعها، وما عرفت به في حياتها، (فمنيرة) زوجة إسماعيل كانت كالنور المشع في حياة عائلتها، اتسمت بالتدين ومراقبة الله كما يصرح بذلك إسماعيل في النهاية، و(نبيلة) تغدر بزوجها فتشعل النار في جسدها وتتهمه بذلك، وحين تشارف على الموت تشعر بعذاب الضمير الذي ينم عن نبل أصيل داخلها، وتعترف بفداحة ما أقدمت عليه لأمها.

وفي رواية (أنثى العنكبوت) تحضر أسماء بعض الشخصيات ذات وظائف تعبيرية عن الذوات التي تمثلها، (فأحلام) الشخصية المحورية في الرواية تمثل أحلامًا عريضة كبرت مع الأيام عن (الحرية) و(الاحترام) و(الحقوق) لتصطدم بواقع لا يعترف بتلك الأحلام فأصبحت الرواية أحلامًا لا تربة خصبة لها.

كما أن تسمية الكاتبة بعض الأسماء يوحي بظاهر الأدوار العاملية التي تؤديها في الرواية، فصالح ضد الفساد اسم فاعل يمثل الولد البار الصالح الذي لا يعصي لوالده أمرًا، وهو ما وسم شخصيته بطابع الطاعة المطلقة دون اعتراض، وحمد تتوالى عليه الأزمات بعد تأخر زوجته في الإنجاب وخصومته مع مدير المستشفى، ونقله تأديبيًّا إلى الرياض، ورغم ذلك يظل شاكرًا لله وحامدًا حتى يرزقه الله بالذرية والحياة المستقرة، وسعد يمثل الأمل المخلّص لأحلام، والسعد الذي حل بواديها وغيَّر نظرتها للحياة، وأصبحت تتطلع إلى اليوم الذي يجمعها به.

وفي رواية (وجهة البوصلة) تطل كثير من الشخصيات النسائية ذات وظائف تعبيرية فـ(جميلة وعذبة وزينة) كلها أسماء تحمل أبعادًا وصفية تتعلق بالجمال الحسي، وهو التوجه

---

(1) شطا، مصدر سابق، 67.

(2) المصدر السابق، 47.

الذي سعت الرواية إلى تكريسه في النظر للمرأة في تلك البقعة الجنوبية، فجميلة كانت صبية جميلة وبهية ونشطة، ذات قامة متناسقة رغم ضآلتها، يميزها عن غيرها من النساء بياض شفاف رائق تعكر شفافيته حبيبات حمراء على الخدين[1]، وعذبة امرأة سمينة بيضاء كالزبدة في ليونتها ذات لسان ناعس يتكسر من عذوبته، وزينة هي الأرملة ذات الجمال الجامح والرمش المتشابك والعنق الزجاجي والشعر الأسود الفاحم، و(بركة) تمثل البركة التي احتفظ بها السبتي في بيته طيلة عشرين عامًا صامتة صابرة على ظلم السبتي الذي يكتفي في كل عيد بمعايدتها، كما تبرز تسمية (علامة) نموذجًا آخر في هذه الرواية لتعبيرية الاسم، فعلى الرغم من كونه شخصية تخيلية لا وجود فعلي لها في الرواية فإن وجوده في الرواية يؤدي وظيفة إخبارية لتقول الساردة على لسانه ما تريده الأنثى من الرجل في نوع من تقمص الشخصية الذكورية، ويرد مفهوم التسمية في الرواية ليشير إلى أنه (علامة الزمن الفارقة) الذي يفرق زمن ناريمان بين واقع مستلب لحقوقها، وحلم تسعى لبلوغه مع علامة، ولو في خيالها: "علامة بداية وقت ونهاية أزمان.. سأقرر به وضع حياتي القادمة.."[2]

وتلعب أسماء الشخصيات في (توبة وسلي) دور الانتقال من الاعتباطية إلى المقصدية، لتصبح لها قيمة في السياق، فتوبة يشير في اللسان إلى الخروج والانسلاخ من الذنب، و(سلي) بفتح السين جلدة رقيقة يكون فيها الولد لا يخرج للحياة إلا بانسلاخه منها، والرواية تعزز فكرة الانسلاخ من الذنب والتجرد من المعاصي والخروج إلى عالم التجليات، وبهذا تصبح الشخصيتان اللتان سميت بهما الرواية ذات دلالات نامية في النص الروائي، وبمجرد التقدم في القراءة تتراكم الوحدات الدلالية الكاشفة لهما.

و(فارس) الذي يمثل الشخصية المحورية في الرواية يحمل اسمه معنى الفروسية والإقدام وما تلبث الرواية أن تتكشف عن شخصية فياضة بالمغامرة والتحدي، وتحتفظ بهذه العلامة اللغوية لاسميته على امتداد السرد.

وشخصية (سلوان) هي شخصية الملك الذي أضاع ملكه لأجل جاريته فراح يتألم لجحودها وتنكرها، ولكنه يسلوها ويخرجها من نفسه راضيًا بقضاء الله، وليجد في حياته المتجردة من المتع سلوى لقلبه العليل، أما أخوه رضوان فتحلى بصفات الرضى والسماحة والعفة التي أثارت حقد إخوته فغدروا به وقتلوه.

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 268.

(2) المصدر السابق، 271.

وتمثل شخصيتا ميس وعشق في رواية (مزامير من ورق) نموذجًا لانتماء العلاقات اللغوية إلى المستوى الرمزي، فميس التي تعني في اللغة ضرب من الميسان في تبختر وتهاد تمثل في واقعها الروائي الأنثى المدللة التي يبالغ الآخر في رفاهيتها جاعلًا منها مقتنى ثمينًا يحجب عن الأعين، كما يميل اسم (عشق) إلى العلاقة التراثية التي تختزل علاقة الذكر بالأنثى في التسري والتغزل بها، والمفارقة في تسمية الشخصية تكمن في تكوّن كل اسم من ثلاثة أحرف، ولعل هذا يميل إلى التطلع للمساواة التي تطمح الساردة إلى تحقيقها واقعًا من جهة، والوصول بالرواية إلى الانقلاب على الواقع من جهة أخرى، ونمو السرد في الرواية يعزز هذه المحمولات المعجمية.

فالتوازي كما يظهر في النماذج السابقة يمثل نوعًا من المواصفات اللغوية لعلاقات الشخصيات ويتجلى ذلك في انتماء هذه العلاقات إلى واحد من مستويين إشاري أو إسنادي (تعبيري).

2- التنوع:

ويمثل الحافز الثاني لاختيار الأسماء في الروايات المدروسة، ويطبع الرواية بطابع اجتماعي يمتاح تصنيفه من النظام العائلي والأبوي والمهني والطبقي، والوظيفة التي تلائم هذا المستوى هي الوظيفة المرجعية التي تتكئ على واقع ثقافي، يتيح للروائي حرية الاختيار من الحياة قسمًا والاغتراف من التراث العربي المتنوع قسمًا آخر[1]، غير أن هذا التصنيف لا ينفي في الوقت ذاته تمتع الشخصيات بسمات شخصية تتوافق مع علاماتها اللغوية سواءً أكانت متعددة أم مختزلة مادية أو معنوية.

ويمكن تصنيف دلالة الأسماء في الرواية الحلمية إلى:

أ. أسماء تكشف عن نظام عائلي:

وهي الدلالات التي تشير إلى العائلة، كعبد الكريم الحازمي في (آدم يا سيدي) وتعريف الشخصية بباء النسبة يضفي عليها صبغة قبلية محلية، كذلك اسم (الشيخ عبد الرحيم السبتي) فكلمة (الشيخ) تحيل إلى المكانة الاجتماعية التي تحظى بها الشخصية في وسطها، أما الاسم المنسوب (السبتي) فيشير إلى نمط من التسمية القبلية في المنطقة، وفي رواية (توبة وسلي) تشير مفردة (الإسكندراني) إلى المدينة التي أقبل منها التاجر (الإسكندرية)، كذلك

(1) الداهي، مرجع سابق، 113.

الأسماء الدالة على الكنى كأم صبا وأم خالدة في (الفردوس اليباب)، وأبي المهند وأبي راغب في (آدم يا سيدي)، وأبي علي وأبي راشد وأم وضحى وأم بدر في (أنثى العنكبوت).

ب- أسماء تدل على الانتماء (الطبقي):

- كطبقة السادة: السيد عبد الكريم والسيد أمجد عبد العظيم في (آدم يا سيدي) وسيدة الأصوات، وسيدة السماء في (توبة وسلي).

- طبقة العبيد: كشخصية فضة العجوز، وابنتها بركة والحفيدة (فضة)، ورغم أن الأخيرتين من نسل عائلة السبتي فإن نظرة الازدراء ظلت ملازمة لهما للون بشرتهما الأسمر، أما إشاريًّا فإن دال (الفضة) يوحي بمنزلة ثانية في تراتبية المعادن بعد الذهب، وهو ما يحيل إلى طبقة أدنى من طبقة سيدات المنزل الأخريات.

وفي توبة وسلي تبرز هذه الدلالة في بعض الأسماء كـ (عبيد) الأسير في منجم الذهب، الذي كان مستسلمًا لقدره دون مقاومة لحياة العبودية التي سيق إليها، وجارية سيدة السماء (عصماء) يحمل اسمها في دلالاته الوصفية دلالة العصمة والنجاة من الذل تيمنًا بها، وفي (مزامير من ورق) تبرز الجارية الحسناء التي تعزف الموسيقي، والرجل الضخم الداكن السمرة الذي يخدم في قصر الغجرية.

. طبقة الغجر: وتمثلها الأميرة الغجرية التي وجدت عشق في العراء وعملت كمخلص له في (مزامير من ورق).

ج . أسماء تدل على مهن أصحابها:

وأبرز هذه المهن الطب ففي (آدم يا سيدي) يبرز اسم الدكتور عصام والطبيب أمجد الذي أراد الزواج برانية، وفي (أنثى العنكبوت) تبرز الممرضة التي تزوج بها حمد، وفي (وجهة البوصلة) يبرز الدكتور ثامر.

كذلك مهنة التعليم وتبرز فيها مديرة المدرسة وأبلة زينب والمعلمة نبيلة في (آدم يا سيدي)، ومديرة المدرسة الأجنبية والمعلمات فوزية وصباح ووفاء وعائشة وفاطمة وليلى والمعلم سعد في (أنثى العنكبوت).

ويحضر الخدم والعمال في الروايات، ففي رواية (آدم يا سيدي) يبرز السائقان موكادو وأماندو، والخادمتان الآسيويتان روبي وروميا والحبشية رحيمة.

بالإضافة إلى مهن متنوعة في الروايات كالصحفي راغب سلام، والضابط الذي ساعد عدنان حتى يثبت براءته في (آدم يا سيدي) وتاجر قطع الغيار في (أنثى العنكبوت) والمزارع جبر

وسقى المزرعة في (وجهة البوصلة) ووزير الملك، والقرصان سفان الأعرج وصاحب الموازين، والقرد ذي الرحى الذي يفصل الحب في (توبة وسلي).

د . أسماء ذات دلالات دينية:

كشيخ الجامع في (توبة وسلي)، والشيخ العجوز أبو الندى الذي حمل فارس، وقدم له الطعام والشراب بعد غيابه عن الوعي.

هـ . الأسماء التي تدل على شخصيات أجنبية:

كالفتاة والشاب الأمريكيين في الجبيل في رواية (الفردوس اليباب)، ومحمد بشير وبولاني كأفارقة في (آدم يا سيدي)، وجبر الفلسطيني، ووالدة ناريمان التركية، والخادمة الفلبينية في (وجهة البوصلة).

3-1-2- وصف الشخصيات بين النمو والثبات:

تعد الشخصيات عناصر فاعلة في السرد الروائي، تعمل داخل شبكة من التقنيات التي تترابط، والرؤى التي تتصارع، والأحداث التي تتوالى وتسهم في تغيير وتيرة السرد، وتكمن أهمية الشخصية في مدى توافقها مع نموها وتطورها بشكل يوصلها إلى النضج الفني من خلال مراحل من التحول النفسي والفكري؛ لأنها "لا تستطيع إلا أن تحيا فإن استمرت خيرة طبقًا لتصميم معين، أو شريرة طبقًا لتصميم معين، أو حتى هوائية لتصميم معين، فإنها ستتوقف عن الحياة وتسقط الرواية فاقدة للحياة".[1]

ووضع فيليب هامون مقياسين أساسيين للتعرف على بناء الشخصية في النص الروائي أحدهما كمي ينظر إلى كمية المعلومات المعطاة صراحةً حول الشخصية، والآخر نوعي يتبع مصادر تلك المعلومات حول الشخصية، وكيفية تقديمها بشكل مباشر أو غير مباشر.[2]

وفي جانب آخر انطلقت دراسة هنري جيمس في تحديد الشخصية من المنطلق البنيوي، ولكنه لم ينظر إلى الشخصية من زاوية الموضوع أو الثيمة، وإنما نظر إليها من زاوية سيكولوجية طباعية محضة، وأقام تصوره على الخصائص النفسية للشخصيات، وعلى

---

(1) بدري، عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، (بيروت: دار الحداثة، 1986م، 136).

(2) هامون، مرجع سابق، 47.

وصف طبائعها، فرأى أن جل المعطيات الخاصة بها مبثوثة في الشخصيات في سماتها وأسمائها، والشيء الوحيد هو التأقلم مع الحدث[1].

ويعمل التحفيز الوصفي على الكشف عن الشخصية الثابتة أو النامية من الناحية التقنية، وتتبع مسارها من حيث الجمود والتطور والتأثر بالأحداث حتى الوصول إلى التغيير الذي طرأ عليها منذ أول ظهورها في الرواية إلى آخرها؛ لذلك سيبرز التحفيز الوصفي للشخصيات من خلال نمطين:

- تحفيز وصفي لخصيصة ثابتة.
- تحفيز وصفي لخصيصة متغيرة.

3-1-2-1- التحفيز الوصفي للخصيصة الثابتة:

أدى البحث الشكلي في الشخصية إلى اعتماد تصنيفات دقيقة تركز على بنائها ووظيفتها داخل السرد، ومعيارها في ذلك قدرة الشخصية على الإقناع والتمثيل للفكرة أو الشعور الذي تعتنقه.

ويأتي التحفيز الوصفي للخصيصة الثابتة ليعبر عن شخصية مسطحة (Flat)[2] تتحرك وفق قناعات ثابتة ومسلمات لا تتعرض للتغيير مهما حدث في مسارها، ولا تؤثر فيها الأحداث إلا بالقدر الذي يوالي الحكي ويدفع بالعملية السردية قدمًا.

ففي رواية (الفردوس اليباب) يمكن تمثل الخصيصة الثابتة للشخصيات في خمس منها:

1- شخصية خالدة وهي شخصية ثابتة على مبادئها التي تشربتها من صغرها رغم حياة اللهو التي أتيحت لها، وبعد خطوبتها لعامر ظلت محافظة على أخلاقها، والتغير الذي حصل لأفكارها يعزز قناعاتها القديمة ولا يتعارض معها.

2- شخصية عامر شخصية نرجسية[3] حافظت على المكر والخديعة مع ضحاياها من الفتيات ثم التملص من المسئولية، وكان حضوره في الرواية لتجلية جانب المفارقة بين

---

(1) بحراوي، مرجع سابق 132.

(2) ميز فورستر بين نوعين من الشخصيات الروائية هما:

الشخصيات المسطحة (Flat Characters) والشخصيات النامية (Round Characters)، رزق، مرجع سابق، 57.

(3) النرجسية: هي شخصية ذات ميل مزدوج، تتسم بالشعور غير العادي بالعظمة وحب الذات وتأكيدها المتضخم، وأنه شخص نادر الوجود، هي شخصية ابتزازية وصولية تستفيد من مزايا الآخرين وظروفهم في تحقيق مصالحها الشخصية. =

الشخصيتين الرئيستين(صبا وخالدة): "وبالنسبة لعامر فإن ظنوني فيه لم تخب، هذا هو الأسلوب الذي يفكر به، وبهذه الطريقة ذاتها يخلص كل مواضيعه العالقة، كنت أرقبه في كل علاقاته السابقة".[1]

3- المرأة الصامتة التي تولت إجهاض(صبا) فقد اتصفت بصفات شكلية تحيل إلى ثبات هيئتها، فوجهها مثل صخرة، وملامحها موجعة، وعيناها مطفأتان، وصمتها مطبق حتى غادرت صبا ولم تتفوه إلا بجملة واحدة تحثها على التحمل، وتخبرها بشأن الأنبوب الذي غرسته فيها.

4- حسن إمام السائق المصري صاحب شخصية انبساطية[2]، ظل محافظًا على صفته في

حماية(صبا) والتطلع بشره إليها حتى اللحظات الأخيرة لموتها.

5- أم خالدة ظلت محافظة على أسلوب حازم في تربية ابنتها، وعندما سقطت(صبا) أحاطت ابنتها بهالة من الشك الذي يوحي بعدم التهاون.

وفي رواية(آدم يا سيدي) تتمثل الخصائص الثابتة في عدد من الشخصيات، منها:

1- شخصية(حمزة) وهي شخصية غير فاعلة في سياقها الزمني، ويأتي حضورها استرجاعًا لماضي العلاقة مع عائشة قبل موته، وظل في ذاكرة الاسترجاع يتحلى بصفات القوة والحكمة والذكاء.

2- شخصية والد عائشة حافظت على الهدوء والاتزان في معالجة مشاكل الأبناء حتى موته، ورغم حالته النفسية بعد موت ابنه سلمان، فإنه عاد لسابق عهده بعد زواج عائشة بحمزة.

3- والدة عائشة (حليمة) اتسمت بالحكمة والصلابة وقوة الإيمان، حافظت على سلوكياتها وحرصها على أبنائها حتى نهاية الرواية.

= سعاد جبر سعيد، سيكولوجيا التفكير والوعي بالذات، ط1 (إربد، عالم الكتب الحديثة، 1429هـ) 2008م، 158.

(1) الجهني، مصدر سابق، 39.

(2) الانبساطية هي شخصية اجتماعية الاتجاه واقعية التفكير، تميل إلى المرح، وتنظر إلى الأشياء في محيطها كما هي في قيمتها المادية الواقعية لا لأهميتها ودلالاتها المثالية، وتتعامل مع الواقع دون خيالات. سعيد، مرجع سابق، 152.

4- سالم الأخ الأصغر لعائشة تحلى بالخلق الرفيع والأدب الجم، وتحمل المسئولية عن والدته ثم كان عونًا لأخته عائشة بعد موت زوجها، وحافظ على صفاته الاجتماعية في الرواية.

5- سلافة فتاة لعوب اتسمت شخصيتها بالعدوانية[1]، ظهرت في علاقاتها متحررة ساخرة حاولت الإيقاع بعدنان بعد اكتشاف أمرها فقتلت زوجها محافظةً بذلك على الدهاء والمكر الذي عرفت به.

بالإضافة إلى عدد من الشخصيات التي سجلت حضورًا محدودًا في الرواية كأبي المهند، وبهية، وعبد اللطيف، ومهند، وحسناء، ورانية، وسعاد، ورومينا.

كما تبرز الخصائص الوصفية الثابتة في (أنثى العنكبوت) عند عدد من الشخصيات، منها:

1- والد أحلام قدمته الرواية إخبارًا وإظهارًا في صورة سلطوية[2] حافظ على معالمها مع أفراد عائلته واحدًا تلو الآخر حتى جنى ثمارها على يد أحلام في النهاية.

2- بدرية اتسمت بالخضوع والاستسلام أمام القضايا المصيرية في حياتها، عاشت مع زوجها السكير حتى مات وخضعت لرغبة والدها بالانكفاء على تربية أولادها وحافظت على سلوكها رغم تغير بعض الصفات الجسدية بفعل تقدم العمر.

3- صالح شخصية توحدية[3] لا يقوى على معارضة والده حتى في أموره المصيرية مما أكسب شخصيته ضعفًا فنيًّا .

4- أم بدر شخصية توحدية خضعت كليًّا لإرادة زوجها، وتحملت سوء معاملته التي وصلت إلى حد الضرب والإهانة، ثم تعود في كل مرة لممارسة حياتها معه في خضوع تام.

---

(1) العدوانية: شخصية تتسم بالنمط الأحادي في الانفعالات، وتسلط الأنا في سلوكها، ولكن بطريقة فيها نوع من التطرف وعدم العقلانية، وتتسم بالرغبة في التدمير لمجرد الإحباطات البسيطة.

سعيد،مرجع سابق، 149.

(2) السلطوية: سلوك يتسم بمحبة السلطة والحرفية في تنفيذ القوانين، مرجعية ذات منشأ غير ديمقراطي، بمعنى أنها تميل إلى التسلط والسيطرة على الغير.

المرجع السابق، 151.

(3) التوحدية: عملية لا شعورية يكتسب بها الشخص خصائص شخص آخر تربطه به روابط انفعالية قوية، ويكون الدافع عادةً تجنب موقف مؤلم.

انظر: فرويد: الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود، عبدالسلام القفاس، ط3(القاهرة: دار المعارف 1988)، 94.

5- أبو علي شخصية سلطوية برزت في صورة الرجل العجوز العاجز المسيطر على زوجته الصغيرة وهو السلوك الذي أودى بحياته على يدها.

وفي رواية (وجهة البوصلة) يمكن تمثل الصفات الثابتة في:

1- شخصية بركة وهي نموذج للشخصية الاكتئابية[1] التي تحمل إرثًا قديمًا من الذل والإهانة مما وسم وجودها بالإهمال والهامشية في بيت السبتي، وحافظت على طقوسها الاعتقادية حتى موتها.

2- الدكتور ثامر الزبيدي، اتسم بشخصية نرجسية انتهازية، بالغ في تمجيد ذاته وإغواء من حوله مستغلًا حاجتهن للدواء والكلام العذب وظل محافظًا على سلوكه حتى اختفى من الرواية بسفره خارج القرية.

3- والد الساردة (ناريمان) اتسم بالتوحدية والطاعة العمياء لأخيه الأكبر السبتي، وبالشدة والإهمال مع ابنته حتى أرغمها على الزواج والعودة إلى حمود بعد فرارها.

4- شخصية عذبة تمثل المرأة الغيور الحريصة على زوجها ومنزلها؛ لذا كان هروبها في كل مرة يتزوج فيها حمود بأخرى لتعود بعد انفصالهن عن زوجها، اتسمت بالتودد لأهل المنزل مما جعلها قريبة من أفراد العائلة.

وهناك شخصيات أخرى ثابتة كأم ناريمان، ويوسف السبتي، ومرهون عقلي حافظت على ما عرف عنها من سمات حتى اختفت الأولى بالهروب والثانية بالموت والثالثة بالتهميش.

وتبرز الصفات الثابتة للشخصيات في (توبة وسلي) من خلال شخصيات متعددة اتسمت بالحضور الثانوي المحدود في الرواية، ومنها:

1- سفان الأعرج شخصية عدوانية من القراصنة الذين يقتاتون على سرقة السفن ونهب ما عليها، حافظ على سماته الشخصية القائمة على الخداع والسرقة، ورغم ادعائه بتوبته فإنه ظل يمارس القرصنة على من يركب مركبه.

2- شخصية الفتى حسين الذي ساعد فارس بعد يأسه من نجاته من منجم الذهب وظل في الأسر حتى مات.

3- سعد الماضي ظل محبًّا لزوجة سيده فكتم حبه مخافة أن تموت، وحافظ على حاله حتى افترق عنه فارس.

---

(1) الاكتئابية: شخصية تتسم بالحزن واليأس والبطء النفسي والصعوبة في التفكير والشعور بالتفاهة والذنب.

سعيد، مرجع سابق. 151.

4- راح جارية الملك سلوان شخصية نرجسية انتهازية حافظت على أساليب المكر والخداع حتى استولت على جزء من ثروة الملك سلوان، وطردته بعد لجوئه إليها.

5- عبد الله أخو توبة شخصية واهنة انطوائية[1] استسلم لقدره بعد طرده من قبيلته، وظل وفيًّا لحب رباب حتى موته.

وتبرز الشخصية ذات الخصيصة الثابتة في (مزامير من ورق) من خلال شخصية المرأة الغجرية وهي شخصية نرجسية ظلت محافظة على إعجابها بنفسها محاولةً إغواء عشق والتقرب منه، ولكنها ثارت عليه في النهاية بعد أن أظهر عجزًا في البحث عن ميس: "لا بد لك أن تنحني لفتنتي.. فتنتي التي انهزم عندها أعظم الملوك وأقوى الفرسان"[2].

أما بقية الشخصيات فلم تكن ذات حضور عاملي في سياق الرواية، وإنما اكتفت بدور الممثلين الذين يحضرون لإتمام أدوار تسجيلية كشخصية الرجل العجوز، والفارس ذي الرداء الأسود.

ومما يجدر ملاحظته في النماذج السابقة أن الشخصيات ذات الصفات الثابتة سجلت حركية في نطاق المسار السردي الذي التزمت به، وهي حركية لا تغير من سماتها التي برزت في الروايات واتسمت بالثبات.

2-1-2-2- التحفيز الوصفي للخصيصة المتغيرة:

ويراد به التحفيز الذي يعنى بتجلية التناقض القائم في ذات الشخصية بين القيم والأفكار التي تؤمن بها، والواقع الذي تعيش فيه بشكل تعيه الشخصية، وتتفاعل معه، ويبرز في صورة سمات معينة تحدد هويتها.

ووفق هذا المفهوم ستفيد الدراسة من مفهوم (الوظيفة النحوية) التي تؤديها الشخصية داخل النص بعدها (فاعل العبارة السردية)؛ لأن الشخصية ليست كيانًا جامدًا، بل وعيًّا متحركًا "يبدأ صفريًّا ثم يمتلئ بالمحمولات المختلفة عن طريق إسناد الأوصاف والأفعال.. وردود الأفعال داخل الحدث الروائي"[3].

---

(1) الانطوائية: شخصية رقيقة البنيان تتميز بمشاعر منخفضة مستوى الذات، وانفعالات الهبوط، وتتسم الشخصية في المظهر البدني بالهزل.

سعيد، مرجع سابق، 150.

(2) أبو علي، مصدر سابق، 150.

(3) محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز (القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م)، 160.

فالشخصية الأكثر فاعلية وديناميةً في الرواية هي تلك التي تخرج عن إرادة المؤلف ولا تستكين للعبة السارد، مما يتيح لها نموًا ونضجًا فنيًا من خلال مسارها في الحدث الروائي.

ويتضح هذا التحفيز في الروايات المعنية في وصف شخصيات متعددة، ففي رواية (الفردوس اليباب) يتمثل في شخصيتين:

الشخصية الأولى: شخصية (صبا) وهي الشخصية المحورية في الرواية وتمثل نموذجًا للشخصية الواهنة التي أحالتها التجربة إلى شخصية انطوائية بعد إحساسها بمرارة الخديعة وخوفها من تبعات الخطيئة، وباسترجاعها لذكرياتها قبل تعرضها للحظة الافتتاحية الصادمة "وإذا رأيته واقفًا بجوارك" يتضح بأنها كانت شخصية اجتماعية مثقفة، ومتطلعة لحياة حضارية مع من تحب، وبتخلي (عامر) عنها شعرت بعظم الذنب الذي ارتكبته بعد وقوعها في شراك التجربة "أما أنا فلأتردد في جهنم سبعين خريفًا، أنا التي غافلت الحرس وولجت الفردوس قبل أن يأذن الله لمخلوق.."[1].

وحدث خطوبة خالدة كان مؤثرًا في صبا مما جعلها تعيد النظر في أفكارها ومعتقداتها، وهو ما انعكس على لغتها السردية فتحولت مدينتها الجميلة إلى قبر كبير، "جدة الآن ليست أكثر من قبر رحيب، ومع ذلك يكاد ينطبق على ضلوعي ، جدة قارة ثامنة تغور... تغور وأنا في وسط سيارة سوداء صغيرة تنهب شارع الكورنيش الطويل أغور معها قارة أخرى مجهولة.."[2]

ويمكن رصد التغير في حياة صبا من خلال الشكل الآتي:

صبا (الحب والطهارة والبراءة) ← صبا (الحقد والشك والريبة) ← صبا (التمرد والانتحار).

أدت التغيرات السابقة إلى شعورها بعدم جدوى الحياة فشعرت بالنبذ والخطيئة (أنا امرأة خاطئة وأنت بعيد قصي)، والشعور باليأس والخذلان"آه لو أني فتحت عيني ليلتها وتطلعت في وجهه لعرفت أني سأكون وحدي الليلة.."[3].

الشخصية الثانية: شخصية الطفل الذي برز بصيغ متعددة تتناسب مع صورته النامية في السياق ومتوافقة مع نموه حتى غدا رجلًا رغم أنه لم يتم تخلقه، ولعل الدلالة الرمزية

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 6.

(2) المصدر السابق، 27.

(3) المصدر السابق، 37.

التي أرادتها صبا ومن ورائها الكاتبة أحد أسباب النمو الدلالي للدال هنا، والذي مر بست مراحل:

- المرحلة الأولى: يحضر الطفل بصيغة (طفلنا) في قولها: "وعامر مثل فأر يخاف أن أضع طفلنا/ إثمنا تحت قدميك" ليشير إلى المسئولية المشتركة لها مع عامر تجاهه.

- المرحلة الثانية: وتمثلها عبارة (كي يكف طفل مجروح بأحشائي)[1] فيظهر الطفل هنا نكرة مبهمًا دون نسبته لأحد، وذلك لمنحه دلالة إنسانية تتمثل في المجني عليه دون ذنب.

- المرحلة الثالثة: وتمثلها صيغة (طفلي) في قولها: "هل تفهمني يا طفلي الذي لن أراه؟"[2]، وتشير إلى شعور صبا بالمسئولية عن هذا الطفل الذي تنكر له والده، لتبدأ معه حوارًا عاطفيًّا يوحي بقدرته على الوعي بالأحداث من جهة، و باختلاط شعورها بتأنيب الضمير والإحساس بالذنب من جهة أخرى: "أتكون يا طفلي حاقدًا عليَّ؟"[3] ثم تختلط هذه المشاعر بالشفقة "تريثي وأنت تنزعين طفلي اللائذ بحماي"[4] فاللائذ توحي ببعد دلالي يقطع أمان الطفل إلا من أمه التي خذلته "الآن أنا أستعد لخذلانك يا طفلي"[5] .

- المرحلة الرابعة: يحضر الطفل في صورة صغير ينمو ويتجادل مع أمه التي تبثه همومها وأحزانها: "ونحن يا طفلي لا نتفاهم إلا بلغة الدم.."[6] خبرني يا طفلي إلى أين حملك الدم؟".[7]

- المرحلة الخامسة: الطفل الذي غدا عريسًا يزف لا إلى عروسه وإنما يزف إلى المزبلة بواسطة الدم: "وأنت يا طفلي ما زال الدم يزفك ..."[8]
" حتى أنت يا طفلي ستنتهي في المزبلة "[9]

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 6.
(2) المصدر السابق، 13.
(3) المصدر السابق، 15.
(4) المصدر السابق، 26.
(5) المصدر السابق، 17.
(6) المصدر السابق، 28.
(7) المصدر السابق، 39.
(8) المصدر السابق، 26.
(9) المصدر السابق، 27.

- المرحلة السادسة: موت الطفل حين تتساءل صبا أين حمل الدم طفلها عازمة على مشاركته ظلمة الموت بعيدًا عن الأعين: "لم أخذلك ولم أخنك، نزعت الأنبوب الذي زرعته يداها.. لا من أجل أن أموت ولكن من أجل ألا تموت وحدك يا طفلي.."[1].

هكذا غدا وصف (الطفل) في الرواية ليكون حافزًا للكشف عن التناقضات الكامنة في واقع الرواية.

وفي رواية (آدم يا سيدي) يشكل تحفيز وصف الخصيصة المتغيرة ملمحًا في كثير من الشخصيات، منها:

1- شخصية عائشة وهي شخصية متسامية[2] نعمت بالحياة المرفهة في كنف زوجها، وبعد موته تحملت مسئولية منزلها وأبنائها، ونما حضورها مع الأحداث التي صقلت تجربتها، وأسهمت في نمو شخصيتها في الرواية.

2- إسماعيل شخصية تعويضية اتسمت بالشدة والقسوة في التعامل مع الجميع، ورغم وفائه لذكرى أخيه المتوفى (حمزة) فإن قسوته جعلت منه شخصية غير محبوبة، وظهر طيب معدنه لمن حوله في مواقف متعددة خاصةً مع أولاد أخيه فقد سجن فداء لعدنان وتغيرت معاملته لعائشة وأبنائها حتى غدا أبًا ثانيًا لهم في النهاية.

3- عدنان شخصية متسامية، مات والده وهو طفل صغير، وتتبعت الرواية مراحل مراهقته وشبابه حتى غدا ضابطًا وعضوًا في الإغاثة، أكسبته الأيام خبرة وتحملًا للمسئولية: "صقلت الأزمة عدنانًا، فخرج منها قويًّا صلبًا، نضج فجأة وأصبح رجلًا وتغيرت نظرته للأمور وحكمه عليها.."[3].

4- شخصية سعدية شخصية (دورية) [4] اتسمت في بداية حياتها بالفضول وإثارة المشاكل والتجسس على الآخرين، وبعد زواجها للمرة الثانية تحولت إلى شخصية مبالغة في

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 29.

(2) التسامي: تفاعل إيجابي بين الأنا والدافع الغريزي الذي يحول الأنا إلى طاقة الواقع من الموضوع الأصلي إلى موضوع بديل ذي قيمة ثقافية واجتماعية.

فرويد، الموجز في التحليل النفسي، مرجع سابق، بتصرف 92، 93.

(3) العليان، مصدر سابق،98.

(4) الدورية: شخصية تتسم بتقلبات المزاج من اكتئاب إلى مرح نتيجة عوامل داخلية مستقلة عن الظروف المحيطة الخارجية.

سعيد، مرجع سابق، 151.

العناية بنفسها فأهملت ابنتها (لبنى)، وظهرت غير مبالية في علاقاتها الاجتماعية، لتتغير بعد موت حمزة وتتحول إلى شخصية هادئة ومنضبطة مع من حولها.

5- سلمان شخصية ذهانية[1] إثر تعرضه للمخدرات، كان شابًا هادئًا مطيعًا لوالديه، متفوقًا في دراسته، ثم تغيرت حياته بعد معرفته لصديقه (رامي) فتحول إلى السموم والاتجار بها، أتم علاجه في مستشفى الأمل ليخرج منه ويعود ثانية للمخدرات حتى يلقى حتفه في حادث سير.

6- راجية الابنة الكبرى لعائشة تتبعت الرواية مراحل نموها منذ وفاة والدها وهي طفلة صغيرة تدرجت مع الأيام حتى تزوجت بالمهند وأنجبت منه، ورصدت الرواية بعض المشاكل التي ظهرت في حياتها فتغيرت على إثرها.

7- هند شخصية ذهانية تتحول إلى تعويضية بعد العلاج وتمثل في صغرها نموذجًا للتمرد على سلطة عائلتها بعد اصطحاب عمتها بهيجة لها للعيش معها، فأبدت نفورًا من والدتها، واستمرت على ذلك حتى عادت بعد علاجها إلى حضن أمها أكثر حبًّا وتوددًا، اتسمت شخصيتها بالتقلب بين الهدوء والهياج حتى تزوجت في النهاية براغب سلام.

8- راغب سلام شخصية تحويلية، عصامي استطاع الاعتماد على نفسه منذ صغره، فتعلم في مدرسة داخلية، ثم تخرج في كلية الصحافة، وكوَّن ثروة استطاع بها مساعدة والده الذي تخلى عنه في صغره، ثم تنقل بين المدن الإفريقية كعضو في هيئة الإغاثة حتى تزوج بالفتاة (هند) التي صادفها في منزل جيرانه.

كما تبرز هذه الخصيصة في شخصيات أخرى ذات حضور عاملي محدود كـ"لبنى، ورامز، وروبي، وماكادو، ورولاني، ومحمد بشير".

وفي رواية (أنثى العنكبوت) يتمثل التحفيز الوصفي للخصيصة المتغيرة في عدد من الشخصيات من أبرزها:

1- أحلام شخصية محورية في الرواية اتسمت بالذكاء ودقة الملاحظة والإكثار من تحليل المواقف التي تتعرض لها، وكانت كثيرة الاستنكار لسلوك والدها القمعي مع أخوتها، سايرت الرواية مراحل نموها منذ كانت طفلة ترعاها بدرية حتى غدت معلمة في مدرسة

---

(1) الذهان: مرض عصابي يظهر حين يغدو الواقع مؤلمًا إلى حد يعجز معه الشخص عن مواجهته نفسيًّا على أي نحو خاصةً حين تقوى الدوافع الغريزية فيصح اصطدامها بالواقع أمرًا محتومًا.
فرويد، الموجز في التحليل النفسي، مرجع سابق، 95.

نائية، وظل حقدها على والدها ينمو مع الأيام، فتميزت شخصيتها بالحساسية المفرطة لما حولها، وتعلق قلبها بسعد الشاب القروي الذي رفضه والدها ليزوجها بتاجر قطع الغيار أبي علي الذي أساء معاملتها، ولم تستطع التخلص منه إلا بقتله فأصيبت بحالة من البارانويا[1] وفقدان العقل حتى أحيلت إلى السجن؛ انتظارًا للقصاص منها، وقد كشفت بدرية زيف القوة التي كانت تظهرها أحلام وأودت بها: "أنت ضعيفة يا أحلام واهية.. مستكينة.. من خدعك بوهم القوة؟ من أومض في ذاتك المضعضعة بوهم القوة؟.."[2].

2- والدة أحلام شخصية ذهانية أصيبت بأمراض نفسية متأثرة بسوء معاملة زوجها لها مما اضطرها لملازمة مستشفى الصحة النفسية، وملازمة الصمت ولم تثر على وضعها إلا بعد علمها بزواج زوجها بأخرى، فرفضت البقاء في منزلها مفضلة الإقامة في المستشفى حتى موتها.

3- سعاد شخصية واهنة قاومت في البداية زواج والدها بأم بدر، مما أدخلها في صراع معها انتهى بتزويجها رجل عجوز أهملها وتركها مع صغارها ليلهو بالزواج بأخرى، وهو الأمر الذي حولها إلى عجوز رغم أنها لم تتجاوز الثلاثين من عمرها: "كبت دموعي الغزيرة لتنساب داخلي دون حساب ولم أصارحها بما يدور في خلدي من أنها أصبحت عجوزًا في الثلاثينات من عمرها حتى ليخال إلى من يراها بأنها تكبر شقيقتي بدرية بعشرة أعوام.."[3].

4- سعد شخصية تحويلية، معلم وشاعر يتمتع بخلق جم، وطيب معشر، تعلق بأحلام في مدرسة القرية، وتغيرت حالته بعد زواجها، فأضحى شخصية مريضة مكتئبة حتى تغلب على تلك الصعوبات وقرر الزواج بابنة عمه ليفاجأ بظهور أحلام من جديد فتتجدد آماله في الزواج بها: "في الغداة استحال إلى كائن آخر ليس هو سعد المريض ولا الشاعر المرهف قبل أزمته، بل رجل لا نعرفه.. سحقته الأحزان، وقتله اليأس وتوارى في رمال الاستحالة، وأن رجلًا جديدًا بطباع جديدة قد سكن جلده وتقمص روحه وسرق دوره.."[4].

---

(1) البارانويا: نسق منظم من الأفكار الهاذية، وسلسلة منطقية من النتائج المستنبطة من مقدمة خاطئة يؤمن بها المريض إيمانًا مطلقًا لا يمكن زعزعتها وتعديلها.

فرويد، الموجز في التحليل النفسي، مرجع سابق، 206.

(2) العليان، مصدر سابق، 206.

(3) المصدر السابق، 114.

(4) المصدر السابق، 190.

5- صباح شخصية تحويلية تمثل شخصية الفتاة العانس التي تحلم بالزواج، اتسمت قبل خطوبتها بالمرح والضحك، وبعد موت خطيبها تحولت إلى شخصية مكتئبة كثيرة الظن فيمن حولها بائسة حتى استطاعت التغلب على مشاعرها بعد ذلك.

وهناك شخصيات أخرى ذات صفات متغيرة في الرواية كخالد وعبد الرحمن وسعود إلا أن أدوارها العاملية محدودة في الرواية .

وفي رواية (وجهة البوصلة) يشكل تحفيز وصف الخصيصة المتغيرة ملمحًا عند عدد من شخصيات الرواية:

1- الساردة (ناريمان) وهي شخصية تقع أسيرة لخيالها الذي يبرز الصراع القائم بين واقعها وحلمها الذي تسعى لرؤيته على الأرض، اتسمت شخصيتها بالغموض والتقلب، وكأنها تراوح بين أشد الوضوح، وأقصى الغموض في صراعها مع واقع يهمشها ويسعى إلى تشييئها، وترصد الرواية من خلال الذاكرة ماضيها منذ كانت طفلة قدمت مع والدها مرورًا بمراهقتها مع ثامر وفضة، ثم زواجها بحمود ومعاصرتها لأحداث بيت السبتي من موت وحياة حتى استطاعت أن تخرج من قيد حمود وتنفصل عن بيته في ركن قصي من المنزل.

2- السبتي شخصية سلطوية ربطت مصير كل فرد في القرية بيدها، تزوج بجميلة التي تعهدت بحفظ سر عدم ختانه، وخرج إلى الوادي العظيم، فأحيا الأرض واستقر بعائلته وتكونت حول الوادي قرية كان شيخها، حافظ على عنفه وشدته مع أفراد عائلته حتى ظهرت زينة بنت الرعيان في حياته وحولته إلى شخص آخر: "إذا مت يا (ثامر) فأعلم القوم أن عمري قدر الشهور والأعوام التي ابتدأت منذ هذه اللحظة وما مضى كان هراءً.." [1].

3- فضة العجوز شخصية ذهانية كانت أميرة حضرمية حملها معصار الأحقاف، وألقى بها في يد عبود الذي اغتصبها ورغم إنجابها منه ولدًا فإن ذلك لم يحررها من العبودية التي ظلت ترزح تحتها حتى أنجبت بركة، عانت سوء المعاملة في بيت السبتي، وكانت تصاب بين الوقت والآخر بحالة من الهذيان كأثر من آثار اغتصابها في الصحراء، ظلت تحمل للسبتي بغضًا شديدًا حتى ماتت.

4- جميلة شخصية دورية متقلبة مع انفعالاتها، تزوجت بالسبتي وهي ثيب صغيرة، وعاشت معه في الوادي تراقب المزارع، وتشجع العمال، وتعتني بمنزل السبتي، وتحافظ على ماله، حتى إذا ما أنجبت الأبناء وتقدم بها العمر تزوج السبتي بشابة صغيرة، وهو ما أحزنها

(1) الغامدي، مصدر سابق، 256.

وأوغل صدرها عليه، اتسمت بشخصية جافة وجادة في التعامل مع أفراد العائلة وخاصةً مع فضة وعمتها بركة.

5- فضة الحفيدة شخصية انبساطية اتسمت بالتقلبات المزاجية، ترعرعت منذ صغرها في بيت السبتي، وذاقت مرارة الحرمان والنبذ بعدها حفيدة أمة، وبعد أن كبرت قرر السبتي تزويجها بحمود رغمًا عنها، وهو ما جعلها تتعلق بالإنجاب منه رغم تهديد السبتي، الأمر الذي تسبب في موتها.

6- زينة شخصية هستيرية تزوجت بزوجها الأول الذي عاملها بصورة سيئة، ففرحت بموته في السيل، وأشعلت البخور مما جعل المحيطين يظنون بأنها مسكونة بالجن، كان تمتلك دكانًا للمشروبات والحلوى، حضرت لجميلة لترقيها وتعلق بها قلب السبتي، فتزوجها وأصبحت إحدى نسائه، فتغيرت حياتها بعد أن أنجبت له طفلًا، ثم ساءت حالتها الصحية بعد فراق السبتي.

7- (جبر) العامل الفلسطيني الذي قدم إلى الجد العظيم وهو شاب يافع ملّكه السبتي جزء من أرضه للعناية بالأرض كلها، وأصبح ولدًا مطيعًا للسبتي، يخاف عليه ما يخافه على نفسه وبيته وولده، اصطدم مع السبتي في أكثر من موقف، وظل محافظًا على علاقته بعائلة السبتي حتى بعد أن تقدم به العمر، وكسا الشيب شعره فتحول إلى عجوز يرعى أبناء حمود في المزرعة.

كما تبرز هذه الخصيصة في شخصيتي عبود الذي تخلى عن الاتجار بالعبيد بعد أن تقدم

به العمر وندم على ذلك، وحمود التي توحدت شخصيته مع شخصية السبتي، وأصبح بعد موته شيخًا للقرية.

وفي رواية (توبة وسلي) يظهر تحفيز الخصيصة النامية في شخصيات متعددة، منها:

1- فارس وهو شخصية تحويلية خرجت من دارها بعد حلم رآه، وكان خوفه من (طول اجتراحه للسيئات) قد دفعه لترك ماله وولده والخروج للصحراء للإجابة عن أسئلته الوجودية، فتعامل مع البشر والجماد، وتعرض للكثير من المغامرات والأحداث المختلفة.

2- شخصية توبة شخصية متسامية، كان طفلًا صغيرًا فقأ بمساعدة أخيه عيني شيخ القبيلة مما دفع إلى نبذهما خارج القبيلة، واتسمت شخصيته بالزهد والرغبة بالعزلة عن الناس؛ طلبًا للرحمة من الله والرضى بما قسم له.

3- سلوان شخصية تعويضية كان صاحب ملك عظيم، تعلق قلبه بجارية المؤذن، فدفع ثمنها إلى ورثته، ثم اشتراها واصطفاها لنفسه، حتى كيد لها وتآمر القوم على قتلها، ففضل هروبها على الإبقاء عليها ومنحها جزءًا من ثروته ولكنها تنكرت له، فحزن لذلك وزهد فيها فتحول إلى الآخرة والعمل لها.

4- سيدة السماء ابنة نوران شخصية تحويلية، اتسمت في شبابها بالجمال والحسن الذي عرضها يوم زواجها للسبي من قطاع الطرق، فجعلوا منها بضاعة تباع وتشترى حتى اشتراها سيدهم واتخذها امرأة له، وظلت على ذلك حتى كبرت ولم تستطع أن تعفو عن زوجها.

وتبرز الخصيصة المتغيرة في (مزامير من ورق) من خلال شخصيتين:

1- شخصية ميس وتمثل شخصية أنثى منقادة إلى الآخر/ الذكر، تقنع بحياة الدعة والدلال وتتعرض للخطف منتظرة قدوم المخلص (عشق) الذي يخذلها، لتفقد الثقة فيه، وتتمرد على سلطته، وتتخلى عن حمايته؛ لذا تمثل شخصية توحدية وبعد تمردها تتحول إلى شخصية مستقلة.

2- شخصية عشق وهي شخصية دورية تقدس جسد أنثاها وتبالغ في حفظه وصيانته، وعندما يفرق بينهما يتعرض الحب للسقوط والإهمال فيشعر بأن أعذاره واهية أمام (ميس) ويقرر الانسحاب من حياتها رغم تمسكها به، وبعد أن تستوثق من عجزه عن حماية نفسه تقرر الانفصال عنه رغم ما يبديه من رغبة في العودة.

وبهذا تبرز أشكال السلوك وأنماط الوعي رغبات دفينة لا كرغبات جنسية أو أخلاقية، ولكن كرغبات ذات بعد اجتماعي ناجم عن الاستلاب والبؤس والسلطوية، مما يجعل المتأمل يجزم بأن الروايات الحلمية روايات نفسية اجتماعية تكشف عن كينونة الشخصيات بعدها تدخل في صراعات مع واقع مأزوم.

3-2- التحفيز الفعلي للشخصية:

ويعنى به التحفيز الذي يحدد هوية الشخصية في الحكي من خلال مجموع أفعالها وأشكال العلاقات بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي تقوم عليها الرواية، وقد ميز غريماس بين ثلاث علاقات تقوم بين العوامل الستة في البرنامج السردي، هي على التوالي:

1- علاقة الرغبة.

2- علاقة التواصل.

3- علاقة الصراع.

وهي العلاقات التي عرضها (جان ميشال آدم) في كتابه (الحكي)[1]، ثم عرضها تودروف في دراسته لرواية (العلاقات الخطيرة) تحت مسمى محمولات تحدد العلاقات القاعدية، وعن طريق التحليل أخضع هذه العلاقات إلى نوعين من القواعد طبقًا لقاعدتي الاشتقاق الإيجاب والسلب، سمى الأولى قاعدة التعارض، والأخرى قاعدة المجهول المساوية للانتقال من المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول.[2]

ثم قدم في العدد الثامن من المجلة الفرنسية (Communication) لوحة مختزلة ومبوبة لمجمل الحوافز التي تحكم أفعال الشخصيات في علاقات السرد الروائي[3] وأرجعها إلى ثلاثة حوافز أساسية، هي:

1- الرغبة: وشكلها الأبرز هو الحب.
2- التواصل: وشكل تحققه الإسرار.
3- المشاركة: وشكل تحققها المساعدة.

يقابل هذه الحوافز الثلاثة الإيجابية ثلاثة حوافز ضدية، هي:

1- الكراهية: تقابل الحب.
2- الهجر (الانفصال): ويقابل التواصل.
3- الإعاقة: ويقابل المشاركة.

وهي حوافز سلبية تدفع إلى علاقات بعد بين الشخصيات الروائية.

وقد حاولت الدراسة استقراء مجمل الحوافز الإيجابية والسلبية للروايات المدروسة وخرجت إلى إحصائها وفق الجدول الآتي:

جدول(3-1) التحفيز الفعلي لعلاقات الشخصيات

الحوافز	الحوافز الإيجابية			الحوافز السلبية			المجموع
الرواية	الرغبة	التواصل	المشاركة	الكراهية	الإعاقة	الانفصال	
الفردوس اليباب	9	7	8	7	9	7	46
آدم يا سيدي	30	30	32	24	15	18	149
أنثى العنكبوت	14	11	19	16	10	18	88
وجهة البوصلة	27	39	22	31	9	16	144

(1) لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، 33.
(2) تودوروف، الأدب والدلالة، مرجع سابق، 55 وما بعدها.
(3) العيد، مرجع سابق، 52 وما بعدها.

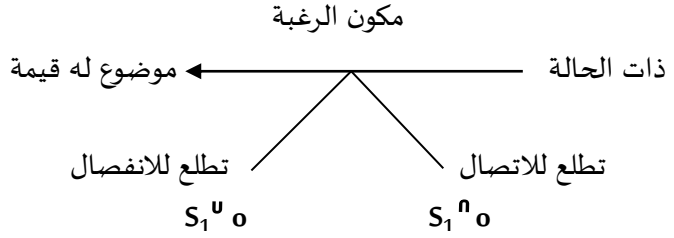
توبة وسلي	36	18	19	24	23	13	133
مزامير من ورق	13	10	7	14	11	13	68
المجموع	**129**	**115**	**107**	**116**	**76**	**85**	**628**

وباستقراء الجدول السابق يمكن ملاحظة أمور متعددة:

1- تنوعت الحوافز (العلاقات) التي قامت بين الشخصيات بين حوافز إيجابية وأخرى سلبية دفعت بالأحداث قدمًا .

2- بلغت الحوافز الايجابية ثلاثمائة وواحدًا وخمسين حافزًا، حقق حافز الرغبة 20.5% من مجموع الحوافز الإيجابية والسلبية كأكبر نسبة، وهو ما يحيل إلى طموحات الشخصيات وتطلعها إلى الحياة، ويقف خلف حافز الرغبة (ذات حالة) إما أن تكون في حالة اتصال ترغب في الانفصال، أو تكون في حالة انفصال تتطلع للاتصال، وفي كلتا الحالتين تدفع بالشخصيات للقيام بأعمال، وهي العلاقة التي يمكن تحققها وفق الشكل الآتي[1]:

شكل (3-1) تمثل علاقة الرغبة عند غريماس



وتقرأ هذه العلاقة على الشكل الآتي:

تتحقق الرغبة بوجود ذات يرمز لها بـ S_1 تتطلع إلى موضوع محدد ذي قيمة يرمز له بـ (O)، فإذا كانت علاقتها بالموضوع منفصل فإنها تتطلع للاتصال ($S_1 \cap o$)، أما إذا كانت متصلة فإنها تتطلع للانفصال ($S_1 U o$).

ومن خلال الجدول السابق (3-1) يتضح الآتي:

1- باستقراء الرغبات في الروايات المدروسة تظهر الحوافز منتهية بالتواصل بصورة أكبر من تلك المنتهية بالانفصال، وهو ما يعزز نمو الأحداث وتطورها لدخولها بعد ذلك في طور جديد من العلاقات المتصارعة.

(1) للتوسع في بناء العلاقات يمكن الرجوع إلى مقدمة غريماس في كتاب: مدخل إلى السيميائية السردية أو الخطابية لجورج كورتيس، مرجع سابق.

2- تتطور كثير من حوافز التواصل إلى حوافز متصارعة تهدف إما إلى السعي إلى المشاركة بالزواج أو التعاطف بين الشخصيات أو الارتباط المصيري، أو تسعى إلى الانفصال، وتبلغ نسبة الحوافز التي تنتهي بمشاركة بين الشخصيات 17.03% من مجموع الحوافز، أما الحوافز التي تنتهي بانفصال فتبلغ 13.5% من الحوافز، وهي حوافز يتم انفصالها إما بالموت أو رفض الواقع المعيش، فتلجأ الشخصيات إلى الهروب أو الانتحار أو الاختفاء المقصود.

3- تتعرض رغبة واحدة من كل عشر رغبات على الأقل إلى إعاقة من المحيطين أو الظروف الخارجية كالموت مثلًا؛ حيث بلغت نسبة الإعاقات إلى مجموع العلاقات 12.1% مسجلة بذلك أقل عدد من الحوافز بين الشخصيات.

4- سجل تحفيز الكراهية بين الشخصيات ثاني أكبر تحفيز على مستوى الروايات بنسبة بلغت 18.5% بمعدل مائة وستة عشر حافزًا، وهو ما يميل إلى الحوافز القائمة على المشاعر والأحاسيس، ويعزز طبيعة الروايات الحلمية التي تعبر عن رغبات دفينة أو مكبوتة عند أصحابها.

5- على مستوى الروايات حققت رواية (آدم يا سيدي) طفرة في التحفيز بين الشخصيات بحوافز بلغت مائة وتسعة وأربعين حافزًا، وهو عدد كبير أسهم في تدني المعالجة الفنية للأحداث والشخصيات التي لم تنل حظها من المعالجة، مما أثقل الرواية بالأحداث والشخصيات التي سجلتها الرواية دون اهتمام بتطور الأحداث وتجلية الانفعالات واستنباطها.

وسجلت رواية (وجهة البوصلة) أكبر عدد من الحوافز القائمة على استجلاء المشاعر فبلغت الحوافز القائمة على علاقتي (الرغبة والكراهية) ثمانية وخمسين حافزًا، وهو ما يشير إلى حرص الروائية على استبطان شخصياتها، ورصد ما يموج فيها من مشاعر وأحاسيس، كما تبلغ حوافز التواصل في الرواية تسعة وثلاثين حافزًا وهو ما يميل إلى طبيعة العلاقات القائمة في مجتمع القرية ضمن نطاق الأسرة القبلية التي تتسم بكثرة العلاقات والصراعات الداخلية بين أفرادها.

أما رواية (الفردوس اليباب) فقد سجلت أدنى عدد للحوافز بين الشخصيات وهو ما يتناسب مع طول الرواية وعدد الشخصيات الفاعلة فيها.

وسجلت رواية (توبة وسلي) ستين حافزًا ارتبطت بالمشاعر المتباينة بين رغبة تتجلى في الحب وكراهية تتجلى في البغض، وهو ما يميل إلى اهتمام الروائية بتجلية شخصياتها، كما

تسجل الرواية أكبر عدد من المعوقات التي تعترض الشخصيات، ولعل اعتماد الرواية في بنائها على الرحلة بما فيها من بحث عن المجهول، وتطور للأحداث في اتجاهات متفرقة يعزز من وجود المعوقات في طريق الشخصيات.

وبذلك يمكن القول بأن التحفيز الفعلي بين الشخصيات يمثل بعدًا آخر من أبعاد تحفيز الشخصية؛ لأن الشخصية يمكن أن تكون حافزًا لشخصية أخرى في السياق أو الحدث فتغير من أفكارها أو تدفعها إلى القيام بمهمة أخرى.

3-3- التحفيز التشكيلي للشخصية:

تشكل الشخصية عنصرًا من العناصر المؤثرة في النسيج الروائي إلا أن إدراكها لا يمكن أن يتم بمعزل عن باقي العناصر الأخرى، ومن أجل إعطاء تصور لتشكيل الشخصية في النص السردي ينبغي استحضار مجموعة من القضايا الخاصة بعملية تشكل النص السردي.

ف (غريماس) أرسى فهمًا جديدًا للشخصية في الحكي حينما ميز بين العامل والممثل، ورأى عدم ضرورة المطابقة بين الممثل والعامل[1]، مقدمًا ما وصفه هامون بعد ذلك بـ(الشخصية المجردة)؛ لأن العامل عنده يمكن أن يكون ممثلًا بممثلين متعددين، أو ممثل واحد، ويمكن أن يكون مجرد فكرة كفكرة المجتمع أو التاريخ أو جمادًا أو حيوانًا[2]، فتصبح الشخصية مجرد دور يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه.

"إن مفهوم الشخصية الحكائية عند (غريماس) يمكن التمييز فيه بين مستويين:

- المستوى الأول: مستوى عاملي تتحدد فيه الشخصية وفق مفهوم شمولي مجرد يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

- المستوى الآخر: مستوى ممثلي تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور في الحكي فهو فاعل يشارك مع غيره في تحديد العامل أو عدة أدوار عاملية"[3].

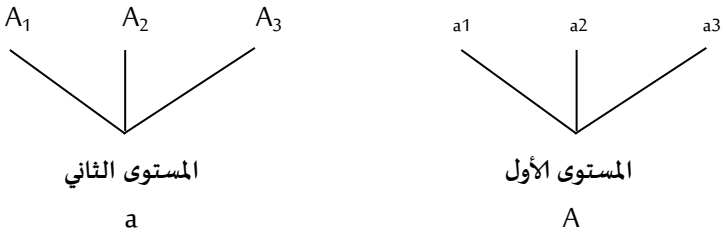
---

(1) كورتيس، مرجع سابق، 124..

(2) رزق، مرجع سابق، 62.

(3) لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، 52.

ويوضح غريماس هذه المسألة على الشكل الآتي[1].مستخدمًا الرمز (A) للدلالة:



شكل (3-2) تمثل العامل والممثل في الحكي عند غريماس

فالتعقيدات التي قد تنشأ عن تعدد العوامل أو الممثلين، تستوجب بالضرورة تعدد البرامج السردية بسبب وجود عدد من ذوات الحالة، يؤدي إلى جعل الحكي شائك العلاقات، غير أن ما قدمه (غريماس) في مجال التحليل العاملي يسهل مهمة التحليل، ويجعل دراسة الحكي في حيز الإمكان.

إن جهود النقاد البنيويين التي سبق عرضها في الفصل الأول تلتقي في نقطة مفادها إن مفاهيم عاملية محدودة تكفي لتنظيم نموذج إلا أن تقديم تلك العوامل دون التساؤل عن العلاقات الممكنة فيما بينها يعني التخلي المبكر عن التحليل، ولعل هذا هو ما دفع غريماس إلى توزيع العوامل إلى ثلاث فئات منطقية، وكل فئة تتكون من زوج:

الذات = الموضوع المرسل = المرسل إليه. المساعد= المضاد

"وتكمن بساطة النموذج العاملي في أنه ممحور حول الرغبة المستهدفة من طرف الذات، وممموضع بوصفه موضوعًا للتواصل بين المرسل والمرسل إليه، وتتغير رغبة الذات وفق الصراع بين المساعد والمعيق"[2].

ويترتب على هذا التعامل مع النص الحكائي أو السردي نوعان من التحليل، فعلى المستوى السطحي ينبغي دراسة البرنامج السردي ومكوناته الأساسية كالتحفيز والكفاءة والإنجاز والتقويم مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور بعدها وحدات دلالية مع ربطها بالبنية العاملية والإطار الوصفي، وعلى المستوى العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي من خلال استقراء التشاكل والمربع السيميائي الذي يولد التمظهرات النصية السطحية سردًا وحكيًّا.[3]

---

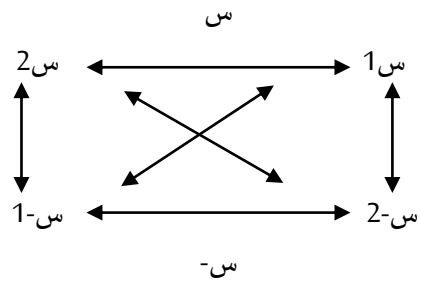
(1) كورتيس، مرجع سابق، 154.

(2) الداهي، سيميائية السرد، مرجع سابق، 154.

(3) كورتيس، مرجع سابق، 12

فالبنية السطحية تقوم على مبادئ النحو الوظيفي الذي يتخذ من البنية الأولى مادته الدلالية ليصوغها في تشكل سطحي عبر قواعده الخاصة[1]، أما البنية العميقة فتقوم على النمو الأساسي الذي ينتظم العالم المعنوي الأول على أساسه، والذي يتيح إمكانية اكتناه التوظيفات الدلالية المتحققة في المستوى الأول (البنية السطحية) وهو ما يطلق عليه اسم (نموذج العالم المتأصل) ويتخذ صيغته في المربع السيميائي الشهير[2]، والذي يقيم ثلاثة أنواع من العلاقات: التناقض، الإثبات، التضاد[3].

يقوم المربع السيميائي للمعنى على ترابط أية مفردة بالضد والنقيض، وهو ما يمكن تمثله بالشكل الآتي وفيها (س) ترمز للعلاقة الدالة:



فالمربع السابق يتكون من العلاقات الآتية:

1- تراتبية بين(س / س1 / س2)، وأخرى بين (س- / س-1/ س-2)

2- مقولية:

- متناقضة بين (س / س-)، و (س1 / س-1)، و (س2 / س-2).
- تضادية بين (س / س1 / س2)، و (س- / س-1 / س-2).
- استلزامية بين (س^{1} / س$^{-2}$) وبين (س^{2} / س$^{-1}$)، والعكس (س^{2} تستلزم س$^{-1}$) و (س^{1} تستلزم س$^{-2}$).[4]

وسأكتفي بهذا القدر من الإشارات الموجزة لأهم مرتكزات تشكل النص السردي، علمًا أن استكمالها وتفصيلها يحتاجان إلى إسهاب في المعطيات النظرية وتدقيق في المفاهيم والمصطلحات وملاحقة مقاربات مختلفة ليس هنا مجالها، وستحاول الدراسة معالجة

---

(1) سامي سويدان، في دلالة القص وشعرية السرد، ط1 (بيروت: دار الأدب، 1991م)، 21.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق، 22.

(4) كورتيس، مرجع سابق، 94.

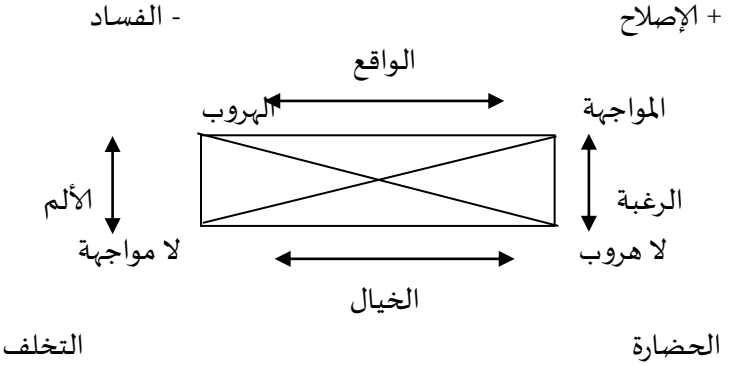
الروايات المعنية في مستواها السطحي والعميق مع الأخذ في الاعتبار جملة من الملاحظات التي تفسر منهجية الدراسة والتي تتغذى من تصورات أخرى دلالية وسيمائية منها:

1- تحرك الذات (المرسل) نحو الموضوع تتحكم فيه سيمائية العمل من رغبة وتواصل وصراع.

2- تحليل البنية السطحية أو العميقة لا يعني الاكتفاء بالتطبيق الآلي للشكلين السابقين، وإنما قد تلجأ الدراسة إلى البحث عن السياقات الاجتماعية في النص وكشف البنية العاملية المحملة بالقيم والأفكار.

3- قد لا تتوفر الإرسالية على مرسل ملموس أو متجل على المستوى التركيبي يكون مؤهلًا لتوجيه الأوامر إلى ذات أقل منه، وهذا لا يعني انعدام المرسل نهائيًا فهو "موجود كدور عاملي ضمني تضطلع به شخصية مجازية بتعبير فيليب هامون"[1]، ويذهب الدارسون إلى أن وجود خانات فارغة مسألة ممكنة في البرنامج السردي، وغياب المساعد أو المضاد يمكن أن يفسر بوجود فراغ أيديولوجي عند الذات.[2]

ففي رواية (الفردوس اليباب) تتمحور الرواية على تحقق إساءة حاصلة تتخذ شكل تخلي عامر عن مسئوليته الأخلاقية تجاه صبا والزواج بصديقتها (خالدة) وبرؤية عامر بجوار خالدة تكون صبا أمام واحد من موقفين إما المواجهة مع عامر أو الفرار واللجوء إلى الصمت، فالخيار الأول يحقق الفضيحة الاجتماعية، والآخر يحقق الهزيمة النفسية، وكلا الأمرين يحققان ألمًا للذات المعتدى عليها ولكرامتها، وهكذا تتكون المعطيات الدلالية الأولى للتشكيل العام للرواية، وهو ما يمكن تلخيصه في المربع السيميائي الآتي:



شكل (3-3) تمثل البنية العميقة للفردوس اليباب

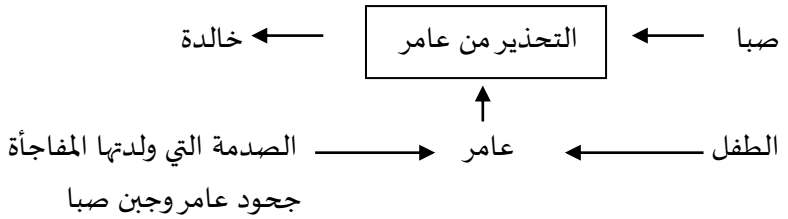
(1) بنكراد، سيميولوجيا الشخصيات، مرجع سابق، 203.

(2) المرجع السابق.

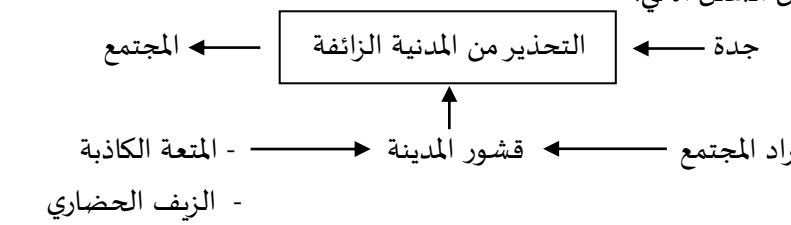
حيث يتبين أن (المواجهة) التي تنطلق منها الرواية تعلن أفقًا إيجابيًا لا على مستوى مجتمع الرواية، وإنما على مستوى الذات المحققة (صبا) التي ترغب في إتمام فعل حضاري، بينما يعلن (الهروب) واقعًا سلبيًا؛ تجنبًا للصراع ومخاطره، وهو ما يؤكد الفساد في المجتمع بتخلي الأفراد عن مسئولياتهم والتزاماتهم الحضارية في لعب دورهم الاجتماعي وبهذا يكون الصراع القائم في الواقع مدعاة للتغيير.

وضمن هذا المنظور للرواية يمكن الوصول إلى نحو وظيفي يصوغ العلاقات ويختزل الشخصيات والممثلين في القصص إلى عدد محدود من البرامج السردية يمكن إيجازها في برامج متعددة:

1. البرنامج السردي للتحذير من المدنية الزائفة:



فصبا ترغب في تحذير خالدة من عامر فتعجز عن التواصل يوم الخطوبة، رغم وجود الصراع في الذات المحققة (صبا) حماية لصديقتها وإنصافًا لطفلها فإن المفاجأة وصدمة الموقف إضافة إلى تخلي عامر تحول دون قدرة صبا على التحذير، وهو ما يدفعها للغناء، فإذا قرئت اللوحة السابقة من منظور العلاقات في مستواها الدلالي برزت في الرواية دلالة أخرى لصبا التي حضرت معادلًا لمدينة جدة المتطلعة إلى النموذج الحضاري، ولأمكن رؤية العلاقة من خلال الشكل الآتي:



فالنموذج العاملي السابق يكشف عن قشور زائفة للمدينة تغري أهلها بالوقوع صيدًا سهلًا بدعوى ممارسة سلوك حضاري، بينما تمثل في الحقيقة قشورًا تحيل إلى مجتمع جدة المليء بالمتناقضات والتصرفات الغريبة والسلوكيات المدنية الجامدة بعيدًا عن ثقافة الاحترام والتسامح مع الآخرين.

وتسجل الدراسة سبعة برامج سردية أخرى تمثل بعناصرها الستة حوافز في تشكيل مقومات النص الحكائي من حيث الأفعال والأعمال التي تقوم بها الشخصيات، ومن حيث البناء الهيكلي للنص يمكن تمثلها في الجدول الآتي:

جدول (3-2) البرامج السردية لراوية (الفردوس اليباب)

م	البرنامج السردي	المرسل	المرسل إليه	الموضوع	الذات	المساعد	المضاد
2	التخلص من الخطيئة.	صبا	خالدة	التخلص من الطفل.	الطفل	المرأة الصامتة	الشعور بالذنب.
3	مقومات الخطيئة.	صبا	خالدة	التحذير من حياة اللهو.	عامر	- السائق حسن إمام. - الأم المتحجرة الحريصة دون وعي. - الشاليه /فوضى المدينة.	القيم الحضارية والاجتماعية الأصيلة.
4	ثقافة التفاهم في مجتمع الرواية.	صبا	الطفل	لغة التفاهم	الدم	- العلاقة المحرمة مع عامر. - المرأة الصامتة. - الأشياء التي دخلت رحم صبا.	الوعي بالمسئولية.
5	رثاء الحضارة المفقودة	خالدة	صبا	رثاء	روح صبا	الذكريات.	الحزن وهول المصاب.
6	انفصال الحضارة الأصيلة عن المدنية الزائفة.	خالدة	عامر	فسخ الخطوبة.	خاتم الخطوبة.	انتحار صبا.	أم عامر (المجتمع)

7	بنية القسوة في مجتمع الرواية.	صبا	المجتمع	انتشار القسوة في المجتمع.	أفراد المجتمع.	- فتيات المقهى. - الفتيات الأربع. - حسن الكردي.	الضمير والوعي الإنساني.
8	الحضارة المفقودة.	صبا الحكيمة.	صبا المنتحرة.	الحضارة المفقودة.	جدة.	أصالة أفراد المجتمع ورقيهم.	مظاهر المدنية الزائفة.

وباستقراء الأبعاد الدلالية للبرامج السابقة نلاحظ بأن صبا في البرنامج الثاني تسعى إلى التخلص من الطفل بعده رمزًا للخطيئة مخافة أن تكون جانية عليه مستقبلًا وهو ما يمثل تخلصًا من القيم الزائفة التي تنخر بنيان المجتمع، وإذا كانت المرأة الصامتة تمثل المعين في البرنامج فإنه يقابلها دلاليًّا آليات المدينة المادية، ويعيق هذا التخلص شعورها بالذنب الذي يشير إلى المنتفعين من تفشي هذه المظاهر الزائفة.

وفي البرنامج التالي يمكن تتبع الدلالة الحضارية في الرسالة التي تبعث بها جدة إلى أفراد المجتمع محذرة من السقوط الحضاري الذي تبدت معالمه في الأفق بفعل الانفتاح الثقافي فضائيًّا واجتماعيًّا على الآخرين دون ضوابط، علاوة على ما يعانيه المجتمع من كبت وحرمان، والخلاص الوحيد يتجلى في الوعي الحضاري باستخدام معطيات العصر.

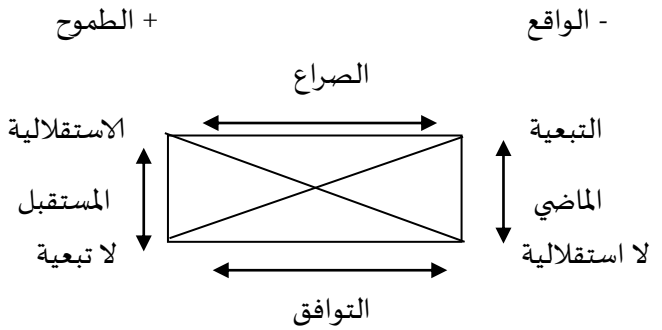
بينما يشير البرنامج الرابع إلى لغة التفاهم الدموية التي أصبحت وسيلة تواصل بين أفراد المجتمع في إشارة إلى الإرهاب والقتل المجاني في كل مكان.

وفي البرنامج الخامس يمكن تمثل رثاء الحضارة الإنسانية المتطلعة إلى الكمال بناءً على إخفاقات الماضي المتتالية، ولكن الأمل في النهوض يتجلى بفعل الصدمة الحضارية الفاعلة في بنيان المجتمع، وفي البرنامج السادس يمكن تمثل انفصال الحضارة الأصيلة عن المدنية الزائفة من خلال الوعي المتنامي في نفوس أفراد المجتمع رغم الانفتاح الفوضوي في ثقافة المجتمع.

وتسهم القسوة التي غلفت الرواية في تحديد هوية البرنامج السابع، فطبيعة العلاقات التي قام عليها بناء الرواية تتسم بالقسوة بدءًا بعلاقة عامر بصبا، ثم علاقة فتيات المقهى

مع صبا، وعلاقة الفتيات الأربع مع مبدع الأجيال، وأخيرًا قسوة حسن الكردي على العامل الذي تخلف عن بناء السور، فصبا ترجع كل مظاهر القسوة التي نشأت في الرواية إلى البيئة التي نشأت فيها الشخصيات من جهة، وإلى التربية القاسية التي حظيت بها في المجتمع من جهة أخرى، وهو ما يحمل دعوة إلى تغيير السلوك في تعامل الأفراد بعضهم مع بعض واحترام حريات الآخرين.

وفي رواية (آدم يا سيدي) يعلن مطلع الرواية في عبارته الافتتاحية عن البنية العامة للرواية، التي تتجلى في تصوير صراع الأرملة مع واقعها وتحمل المسئولية، بعد أن اعتادت على الخدمة والرعاية، لتجد نفسها أمام واقع لم تألفه يمكن تمثله من خلال البنية العامة للرواية في المربع السيميائي الآتي:



(الشكل 3-4) تمثل البنية العميقة لآدم يا سيدي

يقوم التضاد بين التبعية ومتضمنه اللا استقلالية من جهة والاستقلالية ومتضمنها اللاتبعية من جهة ثانية، ويعبر عن تناقض بين الماضي والمستقبل باعتبار الماضي مبنيًا على تبعية عائشة لحمزة، وعن تناقض آخر بين الصراع والتوافق في واقع عائشة؛ إذ يبرز الأول في اجتماع التبعية والاستقلالية، بينما يكمن الثاني في غياب الاستقلالية والتبعية، فإذا كانت التبعية تتمثل في ماضي حياة عائشة مع حمزة ، فإن الاستقلالية تتمثل في تطلع عائشة للمستقبل بعيدًا عن سلطة حمزة، وضمن هذا المنظور يمكن فهم رسالة عائشة إلى مجتمعها، وضمن هذا الواقع يمكن تمثل الشخصيات من خلال البرامج السردية الآتية:

جدول (3-3) البرامج السردية لرواية (آدم يا سيدي)

م	البرنامج السردي	المرسل	المرسل إليه	الموضوع	الذات	المساعد	المضاد
1	الأرملة في المجتمع.	عائشة.	حمزة/ المجتمع	معاناة الأرملة في المجتمع.	-عائشة. - سعاد. - حليمة.	- الأولاد. - الخدم. - تكاليف المعيشة. - الظروف الطارئة.	- سالم. -إ سماعيل. - الصبر.
2	ضياع الشباب.	عائشة.	المجتمع	التحذير من صديق السوء.	سلمان.	- الأب. - حمزة. - عبد الكريم.	- رامي. -المخدرات.
3	العمالة المنزلية.	عائشة.	حمزة/ المجتمع	مشاكل العمالة المنزلية.	- أمادو. - موكادو. - روبي.	- الحاجة. - اختلاف البيئات. - الثقة المفرطة.	- رجال الشرطة. - الحذر.
4	العمل التطوعي الخيري.	عدنان.	عائشة.	أهمية العمل التطوعي الخيري.	-عدنان. -راغب. -عائشة.	-الهيئات الخيرية. - الأهل.	-المنظمات التنصيرية. - القتل.
5	مسئولية ولي الأمر.	عائشة.	المجتمع	استقصاء أمر الخاطب.	-راغب سلام. - أحمد هاشم. - أمجد عبد العظيم.	- عدنان. - سالم. - المجتمع.	-؟؟؟؟؟

6	مفهوم الرجولة.	عائشة.	عدنان.	معايير الرجولة في مجتمع الرواية.	حمزة.	- الدين. - المسئولية.	- تقاليد اجتماعية. - العنف.
7	رعاية الأبناء.	عائشة.	المجتمع	مسئولية الأسرة في توفير الأمان.	-لبنى. -راغب سلام. -أحمد هاشم.	-عدنان. -سالم. - إسماعيل. - أخت أحمد هاشم.	انفصال الوالدين.

فالبرامج السردية السابقة تطرح في مستواها الدلالي عددًا من الإرساليات الاجتماعية ذات الدلالات المباشرة، ولعل هذه السمة التي غلبت على الرواية طبعت اللغة بالوضوح وهو ما يمكن تتبعه في جانب (الموضوع).

على أن أهم ما يبرز في البرامج السردية السابقة كثرة التشاكلات[1] بين الذوات مما يوحي برسم الروائية للشخصيات في مسار سردي معين، ويمكن ملاحظة ذلك في:

1- البرنامج السردي الأول يمثل الذوات المحققة لمعاناة الأرملة (عائشة وسعاد وحليمة) فكل واحدة منهن أرملة في زمان ومكان مختلف عن الأخرى روائيًّا، كما أن لكل منهن معاناة تقترب مع معاناة الأخرى.

2- البرنامج السردي الثاني في الوقت الذي يموت سلمان ضحية لصديق السوء رامي الذي دفعه إلى تناول المخدرات، تتشاكل هذه العلاقة مع علاقة سلافة وعدنان، فسلافة فتاة لعوب مثلت على عدنان دور الصديقة طمعًا في الزواج به، وبينما تنتهي العلاقة الأولى بموت سلمان تنتهي الأخرى بتخلص عدنان من سلافة بحيلة خاله سالم.

3- البرنامج السردي الثالث تتشاكل فيه مشكلة عائشة مع سائقها الأسيوي الذي حاول التحرش بها وخادمتها التي حاولت التحرش بابنها، بسائق وخادمتي أخيها سالم لتطرح الرواية مشكلة خدم المنازل وضرورة الحرص في التعامل معهم.

4- البرنامج السردي الرابع يمثل عدنان وراغب ذاتين محققتين للعمل الخيري ويتشاكل هذا مع تطوع عائشة في رعاية الأطفال الأيتام في دعوة صريحة للعناية بالأعمال الخيرية في المجتمع.

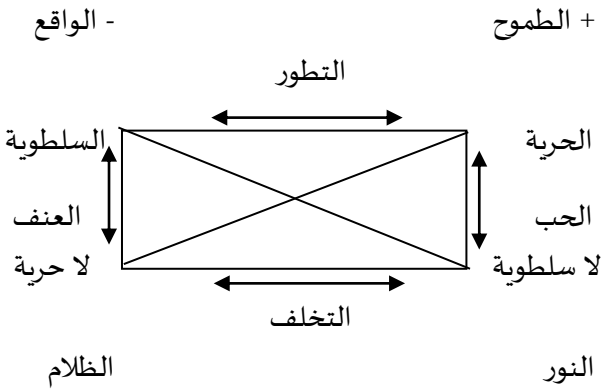
---

(1) للاستزادة: انظر كورتيسن، مرجع سابق، 81، وانظر أيضًا: نوسي، مرجع سابق، 97.

5- البرنامج السردي الخامس يتمركز حول دور ولي الأمر في السؤال عن الخاطب، وإذا كان راغب سلام يمثل ذات محققة للخطوبة، فإنه يتشاكل في الرواية مع شخصيات أخرى أدت الدور العاملي ذاته كأمجد عبد العظيم خطيب رانية، وأحمد هاشم خطيب لبنى.

6- البرنامج السردي السابع ويحمل إرسالية تدعو إلى العناية بتربية الأبناء، وإذا كانت الذات المحققة تتجلى في لبنى التي حرمت رعاية والديها، فإن راغب سلام وأحمد هاشم يتعرضان لمشاكل بفعل انفصال والديهما، وهو ما يعزز المسار التصويري الذي انطلق منه البرنامج.

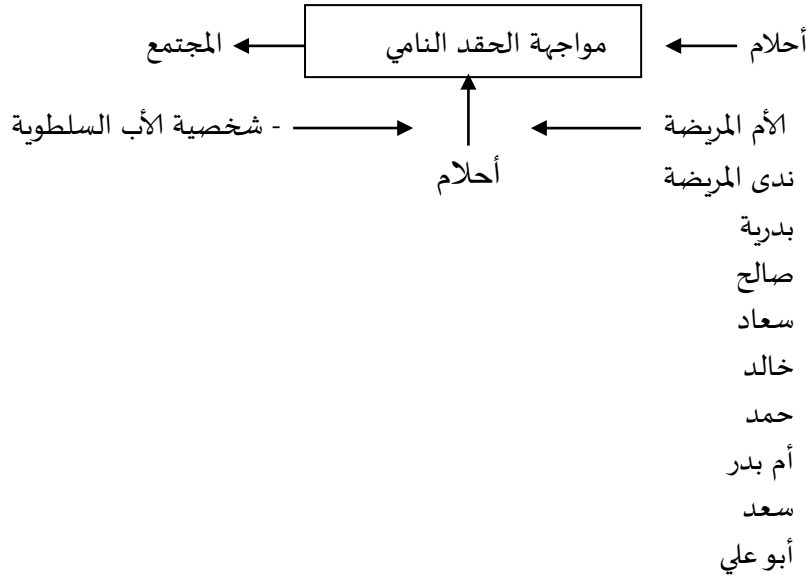
وفي رواية (أنثى العنكبوت) يمكن تمثل المعطى الدلالي العام للرواية من خلال المربع السيميائي الذي يؤسس للتناقض القائم في وعي (أحلام) كشخصية منولوجية:



الشكل (3-5) تمثل البنية العميقة لأنثى العنكبوت

يبين المربع السيميائي توزيع المعطى الدلالي العام في مجالين دلاليين متناقضين بناءً على ما يؤسسه التضاد القائم بين الحرية والسلطوية، فالمجال الأول هو ما تشغله الحرية ومتضمنها اللاسلطوية، وما ينشأ عن اجتماعهما من حب تتوق له أحلام وأخوتها في الرواية، وهو مجال إيجابي يمثل الطموح والأمل اللذين تسعى إليهما الشخصية، أما المجال الثاني فتمثله السلطوية ومتضمنها اللاحرية، وما ينشأ عنهما من شعور بالعنف والخوف، وهو مجال سلبي يمثل الواقع المأزوم، فالصراع بين الحرية والسلطوية يعتمل في شخصية أحلام مما يدفعها في النهاية للعنف بدعوى التخلص من الحياة، وهو ما يجعل الشخصيات تدور في فلك مظلم، وتشير الرواية إلى تجلية الصراع في نفوس الشخصيات وفق هذا التصور الذي يشكل مدخلًا ملائمًا للتعرف على الأداء البنائي العام للرواية، مشكلًا المشروع الحلمي في إطار معطيات الصراع التي يواجهها، وبناء على ما تم التوصل إليه بشأن البنية العميقة

التي جرى استكناهها عبر المربع السيميائي بالإمكان تصور البرنامج السردي العام لـ(أنثى العنكبوت) على النحو الآتي:



فالرواية من البداية تعمل على تكريس فكرة الاضطهاد السلطوي التي مثلها الأب على أبنائه، ويبرز في البرنامج السابق تعدد الممثلين (10 ممثلين) لعامل واحد هو المساعد في البرنامج، فالحقد ينمو في نفس أحلام منذ نعومة أظافرها برؤية أمها مسلوبة الإرادة لا تكاد تخرج من المستشفى حتى تعود إليه، ثم تحول الحقد إلى رغبة في المواجهة والانتقام، إلا أن الضعف الذي رضعته أحلام من أمها، والجبروت المتنامي بشخصية الأب حال دون ذلك، غير أن معاناة إخوة أحلام أسهمت في تنمية شخصية الأب المتسلط التي تتغذى من ضعف المحيطين وعجزهم عن المواجهة.

ويمكن تمثل أبرز البرامج السردية في الرواية في الجدول التالي:

جدول (3-4) البرامج السردية لرواية (أنثى العنكبوت)

م	البرنامج السردي	المرسل	المرسل إليه	الموضوع	الذات	المساعد	المضاد
1	طموحات أحلام.	أحلام.	المجتمع.	التطلع للحرية.	أحلام	-الأب السلطوي. - معاناة السجن.	- الجدران العالية في السجن. - وجوه النساء

							المنهكات في الذاكرة. - الدوائر الحمراء على جدران السجن.
2	الطلاق في مجتمع الرواية.	بدرية.	المجتمع.	الطلاق كحل للخلافات العميقة.	الزوج.	- أحلام وإخوتها. - المعاملة السيئة من الزوج.	الأب المحكوم بعادات وتقاليد قبليّة موروثة.
3	علاقة زوجة الأب بأبناء الزوج.	أحلام.	المجتمع.	الالتحاق بالوظيفة.	أحلام.	- زوجة الأب. - الشهادة. - أبو راشد.	عادات اجتماعية مسيطرة على الأب.
4	الزواج في مجتمع الرواية.	أحلام.	المجتمع	اختيار الزوجة	صالح.	- الحب. - الجوار.	دكتاتورية الأب وضعف الابن.
5	زواج الأرملة.	أحلام.	الأب/ المجتمع.	الرغبة في الزواج بعد موت الزوج.	عبد الله.	- إخوتها. - حاجة الأولاد للأبوة.	دكتاتورية الأب.
6	اغتراب المعلمات.	أحلام.	المجتمع/ وزير المعارف.	اغتراب المعلمات خارج المدينة.	- صباح - فوزية - بقية المعلمات	- الحاجة المادية. - الخدمة المدنية.	-
7	الاتجار بالزواج.	أحلام.	المجتمع.	الزواج من ثري عجوز.	أبو علي.	-الأب المتسلط. - الطمع	الوعي الحضاري.

فالبرامج السردية السابقة تحمل إرساليات اجتماعية مختلفة، فالبرنامج الأول يكشف عن طموحات امرأة مغلوبة على أمرها وجدت نفسها في صراع مع مجتمعها الذي تأصلت

أفكاره بشكل أصبح من الصعب هدم مسلماته التي كافح من أجل بنائها بصورة تراكمية أدت إلى سحق قيمة هذه المرأة ودفعها قسرًا إلى فعل ما لا ترغبه.

وفي البرنامج الثاني تمثل بدرية نموذج المرأة المستلبة من قبل زوج سكير يكيل الشتائم، وحين تتطلع للطلاق والخلاص تصطدم بواقع يرى في الطلاق جرمًا في حق المرأة وسوء أدب مقرون بالجهل، إلا أن بدرية تجد مناصرة من إخوتها الذكور بعدهم فئة شابة لا تقدس كثيرًا المعتقدات المتوارثة؛ لانفصالها عن مصادر تلك الثقافة نظرًا لما تفرزه المدنية الحديثة من مفاهيم أخلاقية تتناقض مع بعض العادات، ولعل وجود الإرسالية المتمثلة في شخصية أحلام تعزز هذه الرسالة في الرواية من خلال (التشاكل) مع معاناة سعاد مع زوجها الهرم الذي ينبذها للزواج بأخرى، ويعزز ذلك بهجرانها، كذلك (التشاكل) مع زواج أحلام من أبي علي الشيخ المزواج العاجز الذي يجعل من عجزه الجنسي سببًا لضربها وإهانتها، وهي رسائل اجتماعية تعمد في المقام الأول إلى زعزعة جملة من المعتقدات التي لا تستند إلى الدين أو العقل.

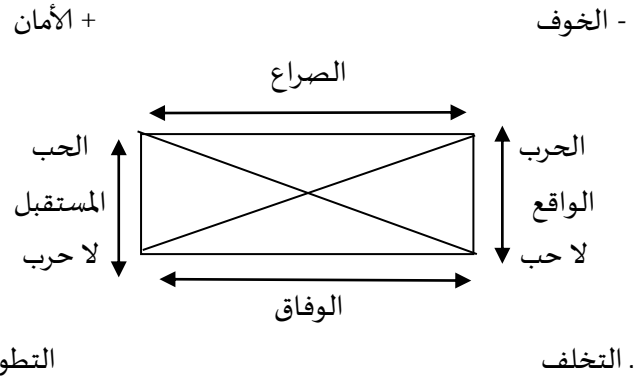
ويطرح البرنامج الرابع قضية اختيار الزوج/ الزوجة، في مجتمع سلطوي يرغم أفراده على الزواج ويحكم عليهم سلفًا بالفشل، ويبرز التشاكل في هذا البرنامج في الذوات المحققة ممثلة في (صالح وسعاد وأحلام) معرية واقعاً اجتماعيًّا سلطويًّا يحدد معايير الزواج بما يخدم مصالحها من مادة أو وجاهة أو قرابة، وهو ما يقابل في مجتمع الرواية بالرفض الضمني.

ومن أهم الدلالات التي تطرحها البرامج السردية في الرواية قضية اغتراب المعلمات خارج مدن إقامتهن؛ طلبًا للوظيفة مما يضطرهن للإقامة أو السفر اليومي، وما يترتب عليه من خطورة ومشاكل أسرية، وهو ما يحمل رسالة ضمنية للخدمة المدنية ووزارة المعارف تدعوهم إلى ضرورة وضع حلول حقيقية للمشكلة خاصةً في ظل استخدام وسائل نقل غير آمنة في طرق غير معبدة، وهنا لا بد من الإشارة إلى عدم وجود مضاد محدد لذلك الاغتراب في البرنامج السردي وهو ما يمكن تفسيره بعدم وجود حلول جذرية للمشكلة وابتعاد المسئولين عن المعالجة الجادة.

وأخيرًا تطرح الرواية البرنامج السردي الأخير ممثلًا لواحدة من الممارسات الاجتماعية المرفوضة وهي إرغام الفتيات الصغيرات على الزواج بالرجل العجوز مقابل المادة ليحيل ذلك

إلى واحدة من الصفقات الاجتماعية الفاشلة، وهي ظاهرة تتشاكل في مجتمع الرواية مع سعاد وزوجها العجوز.

وفي رواية (وجهة البوصلة) تبنى الرواية على ثلاث شخصيات رئيسة وهي فضة (الجدة) وبركة (العمة) وفضة (الحفيدة) بالإضافة إلى شخصيات ثانوية (د. ثامر، السبتي، جبر، حمود، جميلة، عذبة، زينة)، ولكل شخصية حكايتها المستقلة التي تعبر عن رمزية تروم إبلاغها بما فيها من إحالات نفسية وإنسانية واجتماعية، وتتولى الكاتبة الإمساك بخيوط القص من خلال تقوقعها خلف قناع ذاكرة الساردة ناريمان التي تعبر عن رؤيتها للأحداث بما تمثله من شخصية حلمية تعمد إلى تشريح نفسية المقهور الرازح تحت ثقل السلطوية والتمييز الطبقي، ويتمظهر الحكي هنا وفق صورتين: الأولى محكي متوازي، فكل شخصية تحكي عالمها ودوافعها النفسية، والإكراهات الاجتماعية التي حاكت شخصيتها، ويتمظهر ثانيًا كمحكي تضميني[1]؛ أي هناك حكاية مركزية هي حكاية (الساردة) التي تنثال ذاكرتها فتظهر الحكايات الأخرى متتابعة تبرز حسب الهيمنة والأهمية، ولتحديد البنية العامة للرواية يمكن تمثلها في المربع السيميائي الآتي:



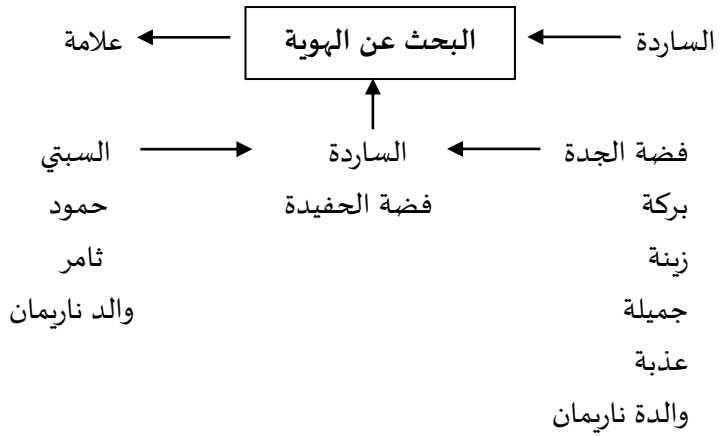
الشكل (3-6) تمثل البنية العميقة لوجهة البوصلة

يوضح هذا المربع أن التضاد قائم بين الحرب والحب ومتضمنها اللاحرب واللاحب، يعين ذلك التناقض بين الواقع والمستقبل من ناحية وبين الصراع والوفاق من ناحية ثانية، ففي

(1) محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي (الدار البيضاء، دار الأمان)، 178.

حين يبرز الحب واللاحرب كتعبير عن الطموح والمستقبل في مجتمع يسوده الاحترام والعدالة الاجتماعية، فإنه يتعين أن تكون الحرب واللاحب تعبيرًا عن الواقع الذي يبرز التخلف، ويتجلى النقيض هنا في تحقق الوفاق والسلام مع انعدام الحب والحرب حيث لا تأثر بمعطيات الرواية وهو ما تشير إليه الساردة في إشارة القلب/ الوطن (الحب/ الحرب) في نهاية الفصل الأول من الرواية حين تقول: "لكن بداخلي هتافًا صغيرًا.. صباح الخير يا وطني.. صباح الخير يا قلبي.. غناء بسيط قلب الأحداث".

وضمن هذا المنظور الذي يوضح الصراع في الرواية كما تراه الساردة ويضع مجمل الأحداث في إطار من الفهم يمكن رؤية النموذج السردي الذي تنتظم فيه الرواية على النحو الآتي:



تظهر شخصية الساردة من بداية الرواية باحثة عن هويتها التي فقدتها في بيت السبتي منذ ارتحلت إليه، وهو الإحساس الذي نما معها منذ حداثة سنها، فقد عانت أشكالًا من الاغتراب كاختراق حريتها الشخصية (ما عندنا بنات تطلق) والارتهان للماضي: "مكانك هنا حتى الموت.." [1]، والقمع الفكري: "تذكرت ثامر الذي يتلهى بالعمل حين يسمعني أتحدث بشكل جيد.." [2].

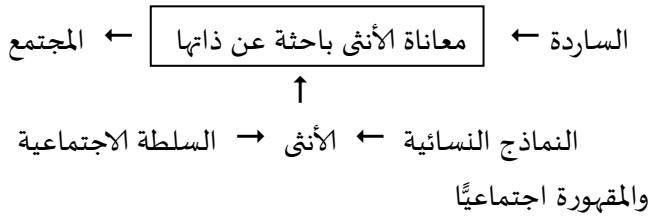
هذا الاغتراب الذي دفعها للبحث عن ذات تقابل ذاتها المفقودة والمتمثلة في فضة التي استأثرت بفضاء سردي واسع في الرواية، حيث تشاركها نفس الطموح (الزواج بثامر) ونفس

(1) الغامدي، مصدر سابق، 190.

(2) المصدر السابق، 262.

المصير (الزواج بحمود) ونفس المشاعر (الحقد على السبتي وجميلة)، ونفس الواقع: "كنا غريبتين كالعشب المهمل.."[1]، وتتفوق على ذات الساردة في الإرادة التي كشفت عنها في منتصف الرواية: "من الذي باستطاعته منعي وأنا التي نويت.."[2]، وكأننا أمام ذاتين تتناوبان جسدًا واحدًا، وينتهي هذا الصراع بين (الذات والجسد) بخروج الذات من الجسد، وموت فضة واختفاء الجثة ليبقى قبر القش شاهدًا على الضياع، ويظهر عدد من الممثلين للعب دور العامل المساعد ممثلين في حالات الاستلاب التي تعرضت لها فضة العجوز، بركة، جميلة، زينة، عذبة، ووالدة الساردة، كما يظهر عدد من الممثلين للعب دور المضاد ممثلين في (السبتي وثامر وحمود ووالدها)، وعلى يد هؤلاء الرجال ظلت الساردة ترسب لصعوبة الاختبار: "وها أنا أرسب المرة تلو المرة والرسوب يعني فقد الهوية.."[3].

لقد حاولت الساردة اختراق الواقع المأزوم والبحث عن هويتها بعد تعرضها للمتغيرات من حولها وتمكن الخوف في نفسها على هوية مفترضة أسهم المحيطون في تشكيلها، فأصبحت الأزمة ليست في الهوية ذاتها ولكن في العقل المأزوم العاجز عن استيعاب التغيرات المتلاحقة مع شعور متنامي بالاغتراب وهو ما يدفع إلى إعادة قراءة الإرسالية السابقة من خلال برنامج سردي يستند إلى الأبعاد الحقيقية للمعطيات الروائية كما هو الحال في الشكل الآتي:



فالكاتبة من خلال الساردة توجه رسالتها إلى المجتمع مصورة معاناة الأنثى المحاصرة بالسلطة الاجتماعية والعاجزة عن التفاعل الإيجابي مع متنها الثقافي والقيمي والاجتماعي الذي تعززه النماذج المقهورة من جنسها تحت بند (الوصاية، الزواج، العبودية)، ويمكن تمثل بقية البرامج السردية لهذه الرواية من خلال الجدول الآتي:

(1) الغامدي، مصدر سابق، 21.
(2) المصدر السابق، 99.
(3) المصدر السابق، 222.

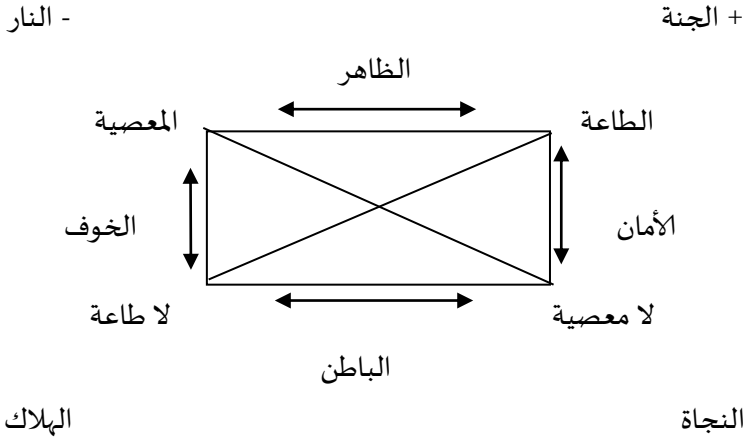
جدول (3-5) البرامج السردية لرواية (وجهة البوصلة)

م	البرنامج السردي لـ	المرسل	المرسل إليه	الموضوع	الذات	المساعد	المضاد
1	مفهوم الرجولة.	الساردة.	علامة.	مظاهر الرجولة الهشة.	-الذات الذكورية: - السبتي. - ثامر. - عبود. السبتي. - حمود. - والدها.	- فضة الجدة. - بركة. - عذبة. - جميلة. - زينة بنت الرعيان.	- أم الساردة - فضة الحفيدة. - العم جبر.
2	الطبقية في مجتمع الرواية.	الساردة.	المجتمع.	مقاومة التميز الطبقي على أساس اللون.	- فضة الجدة. - بركة. - فضة الحفيدة.	- بركة. -يوسف. -جبر.	- السبتي. - حمود. - جميلة. - عذبة ووالدتها.
3	الأمومة في مجتمع الرواية.	الساردة.	فضة.	مسئولية الأم تجاه أبنائها.	أم الساردة.	- السبتي. - الوالد. - زوجة الأب. - جبر.	- جميلة. - جبر. - د. ثامر.
4	النفاق الاجتماعي.	فضة.	المجتمع.	أكذوبة موت فضة.	فضة.	- حمود. - السبتي. - د.ثامر. - جبر.	- ناريمان. - جميلة. - بركة.
5	مفهوم الحب. في مجتمع الرواية.	الساردة. (ناريمان)	فضة.	الحب. المفقود.	قلب. الساردة (ناريمان).	- الوحدة. والحرمان. - الطفولة والإهمال. - علامة.	-فضة. - شخصية ثامر.
6	تشكيل الواقع.	فضة.	الساردة	الرغبة في تعرية الوضع الاجتماعي وإعادة تشكيله.	- السبتي. - حمود. - ثامر. - جميلة. - عذبة.	-بركة. - فضة الجدة. - أم ناريمان.	-؟؟؟؟؟

تمثل البرامج السردية السابقة أبرز البرامج في الرواية التي تتداخل الأصوات في لوحاتها الستة والثلاثين لوحة بحيث لا تكتفي الساردة بإظهار صوت البطلة التي يبدو أنها تتداخل بطريقة أو بأخرى مع حياة الساردة نفسها، وإنما تظهر الأصوات الأخرى في الرواية فاعلة ومؤثرة، ففي البرنامج الأول يتحدد مفهوم الرجولة من خلال النماذج الهشة لثامر وعبود وحمود والسبتي والتي تسهم الشخصيات الأنثوية في كشف زيفها وهشاشاتها الفكرية، وفي البرنامج الثاني تبرز الطبقية كداء اجتماعي استشرى في جسد المجتمع أسهمت الشخصيات الأنثوية ممثلة في (فضة العجوز وبركة وفضة الحفيدة) في تعريته والتنفير منه.

كذلك تحفل البرامج السردية بتعرية الواقع الاجتماعي من خلال أكذوبة قبر القش الذي نسب إلى فضة في واحدة من الفضائح التي حلت ببيت عبد الرحيم السبتي، وبددت أحلامه في قطع دابر الجنس الأسود من عائلته، كما يبرز الحب كقيمة مفقودة في الرواية يسعى الجميع للارتشاف من مناهله دون جدوى، ورغم تمثل الذات المحققة للبرنامج السردي الخاص بمفهوم الحب في مجتمع الرواية بقلب الساردة فإن هذه الرغبة تتشاكل مع أغلب شخصيات الرواية لتكشف عن واقع يفتقر إلى الحب والتسامح.

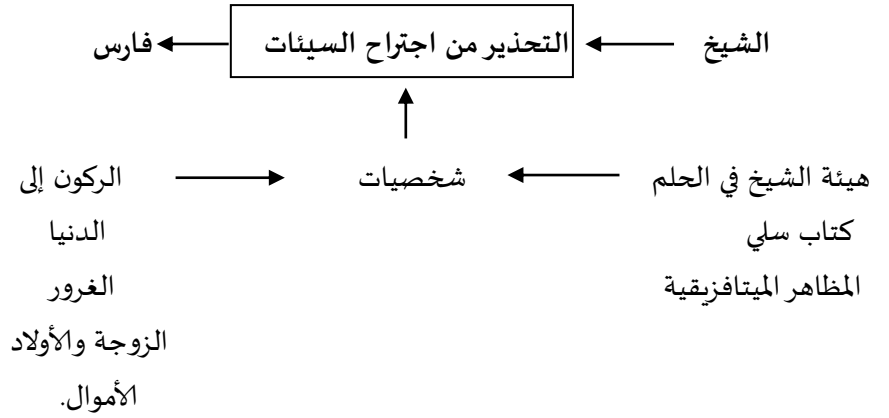
وفي رواية (توبة وسلي) يخرج فارس مدفوعًا بالحلم إلى البحر في رحلة للخلاص والتطهر مرورًا ببعض الصعوبات في طريقه، ويمكن تحديد البنية العامة للنص من خلال التعارضات الأساسية التي يقوم عليها المربع السيميائي الآتي:



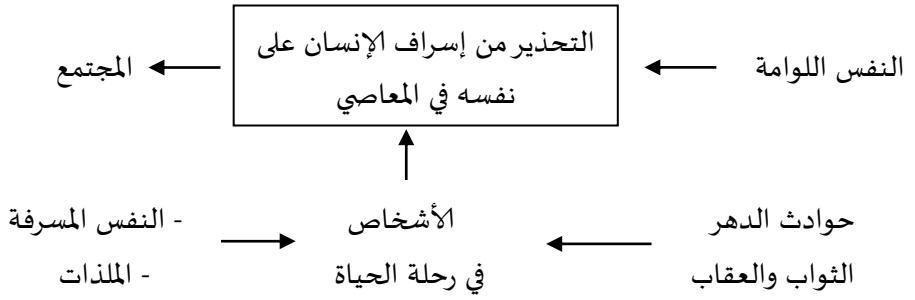
شكل (3-7) تمثل البنية العميقة لتوبة وسلي

ويؤسس المربع السابق للتضاد بين الطاعة والمعصية، فالطاعة ومتضمنها اللامعصية تحقق الأمان والصفاء الروحي، والمعصية ومتضمنها اللاطاعة تستلزم الخوف والقلق، والصراع بين الطاعة والمعصية يكسو ظاهر العلاقات، فيميز طيبها من خبثها، واللامعصية واللاطاعة يمثلان باطن الأمور التي تلتبس على الإنسان في رحلته للحياة، ولا تستلزم الطاعة تحقيق الأمان فقط، وإنما هي طريق للنجاة ودخول الجنة، أما الإصرار على المعصية فإنه يستلزم بالإضافة إلى الخوف من تبعات المعصية الهلاك في النار.

ضمن هذا المنظور يمكن تحديد أوضاع مختلف أطروحات النص في الأوضاع والصراعات التي ترتبط بشخصياته، وأول البرامج السردية في الرواية يمثل دافع فارس للخروج من بيته وأهله إلى الكون الواسع، ويمكن تمثله في البرنامج التالي:



يبين هذا المخطط الإرسالية التي دفعت فارس للخروج ممثلة في رسالة الشيخ في الرؤيا التي رأها فارس والتي تسعى إلى تنبيهه لمغبة اغتراره بالدنيا، وأسهم في الترهيب من هذه الرؤيا هيئة الشيخ المريبة والمظاهر الطبيعية الغريبة التي شاهدها فارس، بينما أسهم في إعاقة فارس عن التنبه للسيئات التي غلفت حياته ركونه إلى الدنيا والغرور بالزوجة والأولاد والأموال، من جانب آخر تمثل شخصيات كتاب سلي الأحمر ذوات تعليمية لتهذيب فارس في رحلته الطويلة بحثًا عن خلاص من اجتراح السيئات، وإذا قرئت الرسالة السابقة دلاليًّا أمكن رؤية البرنامج السابق من منظور شمولي على النحو الآتي:



وبهذا المفهوم يمكن قراءة الإرساليات الروائية التي تبرز في الجدول الآتي:

جدول (3-6) البرامج السردية لرواية (توبة وسلي)

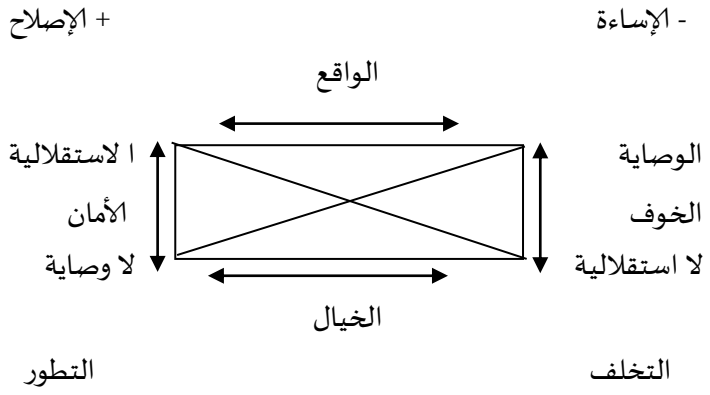
م	البرنامج السردي لـ	المرسل	المرسل إليه	الموضوع	الذات	المساعد	المضاد
1	الآداب والأخلاق الفاضلة.	الوردة.	سارة.	التهذيب والتعليم.	- الثنايا والأنف. - العيون. الملك الذي أحب نفسه. - سيدة الظلال. - سيدة الأصوات. - القرد. - الرجل الذي أحب الصمت. - صاحب الموازين.	- الأقحوان. - النرجس. - الريحانة. -الراعي ونوران. - رجل الكهف.	اندفاع سارة وحداثة سنها.
2	حفظ الأمانات.	فارس.	مراد.	الحرص على استعادة الأمانة.	كتاب سلي.	- إحساس فارس بالذنب. - الصائغ. - سفان الأعرج. -سيدة السماء. - سعد الماضي.	اللصوص والقراصنة الجارية راح

م	البرنامج السردي لـ	المرسل	المرسل إليه	الموضوع	الذات	المساعد	المضاد
3	الحرية كمطلب للحياة.	سيدة السماء.	فارس.	لا يحبس الحي ولا يستعبد حر.	سيدة السماء.	-الزوج المحب. - النفس العزيزة.	القراصنة واللصوص.
4	تحمل الإنسان تبعات أعماله.	توبة.	فارس.	مواجهة الأخطاء وتحمل المسئولية.	- رباب. - قتلى المعركة.	. النفس الأبية. . عبد الله.	الثأر والجهل.
5	أهمية العمل.	أبو الندى.	فارس.	كرامة الإنسان في عمل يتقنه.	أبو الندى.	- حسين والوفاء بدينه. - سلوان. - راح.	-
6	الاغترار بالدنيا.	سلوان.	فارس.	التحذير من الثقة في الآخرين.	سلوان.	- ولده. - الجارية راح. - الرعية.	الثقة وحسن الظن.
7	الوفاء بالعهد.	فارس.	حسين.	الوفاء بعهد حسين وتخليصه من الأسر.	فارس.	- الشيخ أبو الندى. - سلوان.	راح.
8	الكرامة الإنسانية.	توبة.	فارس.	الموت بكرامة خير من حياة المهانة.	عبد الله.	- تخلي أهله عنه. - الجوع والحزن.	الثأر.

تبرز السمة التعليمية في مواضيع البرامج السردية السابقة كعوامل مؤثرة وهو ما يتناسب مع المهمة الإرسالية التي قامت عليها الرواية (الرحلة) كما يبرز التشاكل في الذوات في أكثر من برنامج سردي.

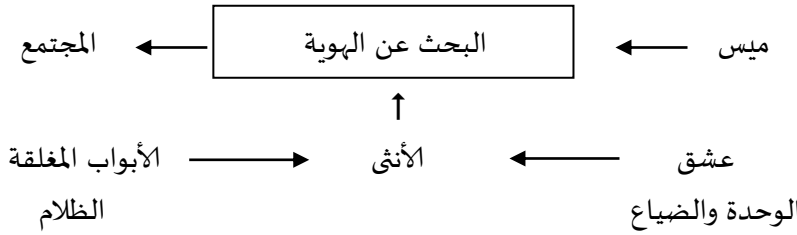
ولا تتوافر رواية (مزامير من ورق) على مرسل ملموس أو متجل على المستوى التركيبي أو متعال يحظى بسلطة رمزية تؤهله لتوجيه الأوامر إلى ذات أقل منه، وهذا لا يعني انعدام المرسل، فهو موجود كدور عاملي ضمني تضطلع به شخصية (ميس).

وتتمحور علاقة ميس بعشق في صورة إساءة حاصلة ممثلة في التبعية والانقياد للآخر جاعلة من (عشق) مصدر الأمان الوحيد في حياتها، هذه الوصاية أو التبعية تضع ميس أمام واحد من خيارين، إما الاستمرار أو التمرد، وبالمصطلح الدلالي العام يجعلها إزاء واحد من موقعين: الوصاية (التبعية) أو الاستقلالية (الحرية). ويتضمن الخيار الأول الخوف والضياع وفقدان الأمان النفسي من خلال تمثيل الشخصية المستلبة المقهورة، وفي سياق هذه التبعية تبدو مركزية الآخر (عشق) كضرورة تعويضية عن النقص، أما الخيار الآخر فيحقق لميس قدرًا من الأمان والثقة بالنفس، وهو ما ستصل له ميس في نهاية الرواية، وبناءً على ذلك ترتسم المعطيات الدلالية الأولى للتشكيل العام للمعنى في الحلم من خلال المربع السيميائي الآتي:



(الشكل 3-8) تمثل البنية العميقة لمزامير من ورق

فالوصاية تعلن واقعًا سلبيًّا قائمًا هو جزء من صراع ميس في معركة البحث عن ذاتها وهويتها، بينما تعلن الاستقلالية أفقًا إيجابيًّا يتمثل في الإحساس بالأمان الذي تنشده طوال الرواية، وبهذا التضاد تتشكل البنية العميقة للنص التي تعيننا على التعرف على الأداء العام للحلم في إطار المعطيات الصراعية التي يواجهها، والتي تحدد وجهة تطوره، ويمكن تصور البرنامج السردي العام للرواية على النحو الآتي:



فرحلة ميس للبحث عن هويتها تعبر عن تشظيات الذات تحت سلطة الآخر وتجلي ملامح ضعفها حتى تتمرد على واقعها وتدمر قناعتها لتنطلق بعيدًا عن المصادرة والتبعية يعينها على ذلك مشاعر الوحدة والضياع التي منيت بها بعد حادثتي الخطف التي تعرضت لها، وعلى الجانب الآخر تمثل الأبواب المغلقة في وجه ميس عوائق تحول دون تحقيق مبتغاها في إشارة إلى أسوار المجتمع من عادات وتقاليد، وفي ضوء البنية السابقة يمكن تحليل البنية السطحية لخطاب الرواية من خلال البرامج السردية في الجدول الآتي:

جدول (3-7) البرامج السردية لرواية (مزامير من ورق)

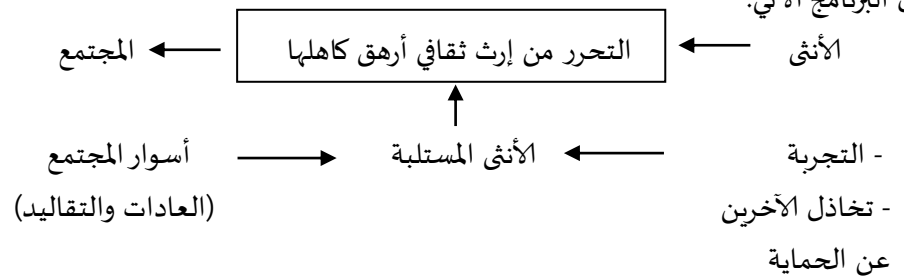
م	البرنامج السردي لـ	المرسل	المرسل إليه	الموضوع	الذات	المساعد	المضاد
1	حماية الأنثى من منظور ذكوري.	عشق.	ميس.	الأمان والطمأنينة.	عشق.	الحب والعشق.	البر والبحر والجو.
2	الاحتياج الأنثوي للحرية.	ميس.	المجتمع	التوق للحرية.	الأنثى/ ميس.	-عشق المتخاذل. - الفارس ذي الرداء الأسود.	- السجان. - الحصن المنيع.
3	معوقات التغيير.	الرجل العجوز.	ميس/ عشق.	التحذير من مخاطر الرحلة.	الرجل المتلفح بالسواد.	- الهيئة الغريبة للعجوز. - الصبي. - الجثة المشوهة.	الحب المشترك بينهما.
4	عجز الرجل عن حماية المرأة.	المرأة الغجرية.	المجتمع	عجز عشق عن حماية ميس.	عشق.	- السجن. - الاستسلام.	-

5	استقلالية المرأة.	ميس.	المجتمع	الاعتماد على الذات.	ميس السجينة.	- تخاذل عشق عن الحماية. - التجربة.	أسوار السجن.

وباستقراء الأبعاد الدلالية للبرامج السابقة، يطرح البرنامج الأول صورة للعلاقة النمطية التي تحكم علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع الشرقي، فالذات الذكورية ممثلة في جسد عشق تمثل دور الوصاية على الأنثى التي تستند إلى إرث ثقافي تراكم مع مرور الزمن، وزاد من سلطته وجبروته الضعف الذي أبدته ميس في المواجهة.

ويخرج البرنامج الثاني إلى التأكيد على مسئولية الأنثى تجاه نفسها، والدفاع عن حريتها التي يدفعها إليها عشق المتخاذل كمساعد يعينه على ذلك الفارس ذي الرداء الأسود الذي يتقدم لمساعدة ميس وتخليصها من سجنها فترفض؛ انتظارًا لعشق ووفاءً لعهد قطعته له، وحين يتخلى الجميع عنها في سجنها أعلى الحصن تندفع بقوة لتخليص نفسها فلا يعوقها عن ذلك سوى السجن الذي أودعت فيه بما يمتاز به من علو البناء وارتفاع النوافذ عن الأرض لتعلم أن خروجها من السجن قد يكون ثمنه موتها.

هذه الفكرة المسيطرة على الرواية تكشف عن رغبة حقيقية في التخلص من الاختزالات المتعددة التي مرت من خلالها شخصية المرأة، فحولتها إلى شخصية محصورة في صورة لا يسمح لها بتجاوزها، ثم تعزز بقية البرامج السردية المهمة المناطة بميس لتخليص نفسها حتى تصل في النهاية إلى الاستقلال بذاتها معتمدة على نفسها، متجاوزة الصعوبات التي عرضت لها، وهو ما يمكن تلخيصه في الخاتمة التي ظفرت بها ميس/ الأنثى في النهاية من خلال البرنامج الآتي:



لقد أبرزت الروايات الحلمية وظائف الشخصيات متصفة بالتكامل، وبالقدرة على التشاكل والتجاور مما أسهم في تقديمها للمتلقي كشخصيات روائية فاعلة في النسيج الدلالي للحكي، ولهذا يمكن القول بأن التعرف على الشخصية الحلمية من خلال وظائفها المختلفة

هو إدراك لعناصرها التحفيزية في البنية الروائية بحيث تسهم في الدلالة على محتوى النص وتشكيل جمالياته وفق ما تستدعيه الشخصيات المحورية من ذكريات في وعيها.

3-4- التحفيز التبادلي بين الشخصيات:

ويعنى به التحفيز القائم على التبادل والتوافق بين الشخصيات الروائية والعلاقات التحفيزية بينها؛ نظرًا لنمو هذه العلاقات وفق تبادل دائري، ولما كانت الروايات تقوم على نمطين من الشخصيات ذات الأدوار الفاعلية، فإن هذا التحفيز سيهتم بالعلاقات التبادلية بين الشخصيات ذات الدور الفاعلي (العامل) وفق مفهوم غريماس[1] الذي يؤسس لبنية الحكي في الرواية، أما الشخصيات التي لا تقيم علاقات فاعلة في سياق السرد ولا في بنيته، أو ليس لأعمالها أدوار يمكن أن تتقاطع مع علاقات أخرى، وإنما تبرز في الروايات كحواشي ذات إشارات سريعة فإننا لا نعنى بها في هذا الموضع.

ففي رواية (الفردوس اليباب) يتمثل التحفيز التبادلي بين صبا وخالدة، عامر، الطفل، حسن إمام، أم صبا، أم خالدة، حسن الكردي، فتيات المقهى، النادل، مبدع الأجيال، الفتيات الأربع، ويتم التبادل بين هذه الشخصيات وفق الجدول الآتي:

جدول (3-8) العلاقات التبادلية في رواية (الفردوس اليباب)

م	مسار العلاقة ←		طبيعتها
	من	إلى	
1	صبا	عامر	رغبة ومحبة تتطور إلى علاقة غير شرعية ينتج عنها حمل ثم تخلي وغدر لتتحول المحبة إلى كراهية وحقد ثم انفصال بخطوبة عامر وانتحار صبا.
2	صبا	خالدة	إخلاص ومشاركة تتحول بعد رؤية عامر وخاتم الخطوبة إلى خوف من المجهول ثم انفصال بفعل الانتحار.
3	صبا	الطفل	حب وعطف يتطور إلى إشفاق وشعور بالمسئولية يستلزم الرغبة في تخليصه من الذل بنبذه وما يترتب عليه من ازدراء وقلق مصيري لتنتهي العلاقة بالانفصال والإجهاض ثم مشاركته الموت.
4	صبا	المرأة الصامتة	رغبة في المساعدة على الإجهاض مقرونة بالحذر والخوف ثم الكراهية لها ولفعلها.
5	صبا	حسن	تواصل يقوم على التقدير والتعاطف ينقلب إلى ارتياب حين تشعر

(1) مفهوم العامل عند غريماس: مجموعة منظمة من الأدوار التي تضطلع بها الذات على طول الخطاب.

م	مسار العلاقة ←		طبيعتها
	من	إلى	
		الإمام	بميوله العاطفية تجاهها لتتحول في إحدى أحلامها إلى إشفاق (ديك الندامة).
6	صبا	أمها	احتياج عاطفي وحرمان بعدها تقيد تحركاتها ظاهريًّا وبعد خطوبة عامر تصبح العلاقة احتياج للمواساة ثم الانفصال انتحارًا.
7	صبا	فتيات المقهى	علاقة حيادية تقوم على الترقب والملاحظة والإشفاق يتلوها انفصال بخروجهن من المقهى.
8	صبا	حسن الكردي	علاقة غير تفاعلية تقوم على ملاحظة سلوك القسوة لديه.
9	صبا	الشابات الأربع	تأمل في سلوك القسوة وإنكار مقرون بالازدراء.
10	صبا	الفتى والفتاة الأمريكيين	علاقة حيادية تقوم على الترقب والملاحظة ثم التسليم بدرجة الوضوح والمصداقية لديهما.
11	خالدة	صبا	اتصال قائم على الود والثقة المتبادلة التي تتطور إلى مشاركة في أسلوب الحياة ثم انفصال عند خطوبتها لعامر؛ حيث قررت صبا الانتحار لتستحيل العلاقة في النهاية إلى رثاء وحزن أبدي.
12	خالدة	عامر	قهر اجتماعي من خلال زواج الأقارب رغم معرفتها بماضيه النسائي المتشعب العلاقات يشوب ذلك شك وحذر عند إعلان الخطوبة من تصرفاته المشبوهة ليتطور الشك بفعل انتحار صبا إلى انفصال واحتقار.
13	خالدة	أم صبا	حيادية قائمة على الترقب والملاحظة تضمر الشفقة والحزن لها كأم ثكلى.
14	خالدة	أمها	محبة واحترام.
15	خالدة	أم عامر	كراهية واحتقار لإحساسها بمشاركتها في سلوك ولدها السيئ.
16	عامر	صبا	نفعية انتهازية قائمة على التسلية والتنكر لها ثم الاحتقار والانفصال عنها بخطوبة خالدة.
17	عامر	خالدة	الرغبة والاتصال من خلال الخطوبة ثم الانفصال بفسخ خالدة للخطوبة لمسئوليته في انتحار صبا.
18	عامر	الطفل	شك وارتياب ثم جحود ونكران للعلاقة التي أنتجته معلنًا انفصال مسئوليته عنه.

م	مسار العلاقة ←		طبيعتها
	من	إلى	
19	عامر	أمه	علاقة رسمية تمثل علاقة الابن بأمه ولا تبرز أية عاطفة أو تأثير.
20	حسن إمام	صبا	إعجاب ومساعدة يتحول إلى رغبة في الاتصال ثم انفصال بفعل الانتحار.
21	المرأة الصامتة	صبا	علاقة توافقية قائمة على المساعدة والإجهاض.
22	حسن الكردي	صبا	لا علاقة تفاعلية بينهما.
23	فتيات المقهى	صبا	ترقب وملاحظة ثم تحرش مقرون بالإشفاق والسخرية يتبعه انفصال بخروجهن من المقهى.
24	أم صبا	صبا	علاقة متضادة تتمظهر في سلطوية مشوبة بالحرص والحرمان العاطفي من جهة ومنحها سقفًا عاليًا من الثقة في تحركاتها مع السائق من جهة أخرى تتحول إلى انفصال بفعل انتحار صبا وما يترتب على ذلك من تفجع وحزن.
25	أم صبا	خالدة	تواصل قائم على المحبة والثقة.
26	أم صبا	أم خالدة	علاقة ود ومحبة تتطور لمشاركة ومواساة في فجيعة انتحار صبا.
27	أم خالدة	خالدة	محبة مشوبة بالحرص والمراقبة تتطور بعد انتحار صبا إلى حذر وخوف.
28	أم خالدة	صبا	غير تفاعلية تضمر الازدراء والاحتقار لتصرفها.
29	أم عامر	خالدة	علاقة إعجاب وتقدير يعقبها بعد شتم ولدها وفسخ خطوبتها به إنكار وازدراء.
30	الطفل	صبا	علاقة افتراضية عمادها الحب والبراءة، تتطور بعد مشاهد الخطوبة إلى مشاركة الهم و الحقد والازدراء لتنتهي بالانفصال والإجهاض.
31	الطفل	عامر	اتصال بفعل العلاقة بصبا ثم تتحول إلى حقد وانفصال.
32	الطفل	أم صبا	علاقة غير تفاعلية إنما تتجلى في دعوة صبا له الغناء لوالدتها.

مثلت علاقات (صبا) بالشخصيات الأخرى أكبر عدد من العلاقات داخل الرواية بواقع عشرين علاقة من أصل اثنتين وثلاثين، مما يجعلها تمثل الشخصية المحورية في الرواية، فكل علاقة تسترجعها (صبا) في وعيها مع الشخصيات تمثل تحفيزًا في لغة الحلم، وكأننا بمحكي الذات يمتثل لسطوة الذاكرة ويحفز السرد، فعلاقة صبا بخالدة تدفعها إلى

استرجاع ليالي الشاليه التي جمعتهما معًا، واللهو في شوارع جدة، وذكريات الدراسة وهو ما يسهم في كشف كثير من الأبعاد الاجتماعية والثقافية والفكرية لأهل جدة، كما تأتي علاقتها بعامر معرية لواقع يقوم على الاستغلال والفساد، أما طفلها فستثمر العلاقة به في إنتاج سياقات مختلفة، تطرح من خلالها رؤاها تجاه الحياة والمجتمع والثقافة والسياسة في ظل الانفتاح الفوضوي الذي سيطر على ذاكرة الأحداث، كما يأتي محكي الذاكرة لخالدة مغذيًا لسياقات حكائية في الحلم بما يقوم عليه من صوت آخر في الرواية يعيد قراءة الأحداث وتقييمها.

وفي رواية (آدم يا سيدي) يتمثل التحفيز التبادلي بين عدد من الشخصيات، منها: عائشة، حمزة، حليمة، هند، إسماعيل، بهيجة، سالم، السيد عبد الكريم، حسناء، راجية، عدنان، نبيلة، زينب، سلافة، المحقق، موكادو، روبي، سعاد، لبنى، سعدية، رانية، رولاني.

جدول (3-9) العلاقات التبادلية في رواية (آدم يا سيدي)

م	مسار العلاقة التبادلية ←		طبيعتها
	من	إلى	
1	عائشة	حمزة	علاقة زوجية تقوم على الحب الأبدي والثقة المتبادلة تتحول بعد الموت إلي وفاء وإخلاص.
2	حمزة	عائشة	علاقة غير تفاعلية تعتمد على استحضار الذكرى بما تحمله من حب وود.
3	عائشة	والدتها (حليمة)	الود والحب المتبادل والاحترام.
4	والدة عائشة	عائشة	شفقة وتعاطف مع ظروفها بعد موت زوجها.
5	عائشة	هند	علاقة أخوية قائمة على الحب، وبعد انفصالها عن والدتها تتحول العلاقة إلى استغراب مشوب بالشفقة والرغبة في المساعدة.
6	هند	والدتها	علاقة صراع وكراهية لتأثير العمة بهيجة عليها، تتحول بعد العلاج إلى حب وندم.
7	بهيجة	هند	تضليل وخداع ورغبة في التملك لتعويض عدم الإنجاب تتحول إلى حزن وأسى بعد عودة هند إلى والدتها.
8	عائشة	إسماعيل	البغض والكراهية بعد موت زوجها ليتحول مع الأيام إلى احترام وتقدير.

م	مسار العلاقة التبادلية ←		طبيعتها
	من	إلى	
9	إسماعيل	عائشة	رغبة في الزواج بعد موت أخيه تتطور مع الأيام إلى معاملة أخوية واحترام متبادل.
10	عائشة	القاضي	إجلال وتقدير وتطلع للإنصاف والعدالة.
11	القاضي	عائشة	تعاطف وتقدير واحترام لطبيعة دورها في المجتمع.
12	القاضي	إسماعيل	علاقة سلبية تقوم على اللوم والغضب لإيذاء عائشة وأولادها.
13	والد عائشة	سلمان	الحب الأبدي والخوف المستمر لتتحول العلاقة إلى رثاء وإحساس بالذنب بعد موته.
14	عبد الكريم	حمزة	الصداقة والثقة المتبادلة.
15	حمزة	عبد الكريم	الصداقة والمساعدة وقت الحاجة.
16	حمزة	والد عائشة	النصح والمساعدة لتتطور العلاقة إلى تقرب ومصاهرة وعلاقة أبوية.
17	والد عائشة	حمزة	إعجاب وتقدير تتطور العلاقة إلى علاقة مودة وأبوة بعد زواجه بعائشة.
18	سالم	عائشة	علاقة أخوية ومساعدة بعد موت زوجها.
19	عائشة	سالم	إخوة وإعجاب وود متبادل.
20	عبد اللطيف	عائشة وأولادها	تواصل وتبادل للأحاديث.
21	عدنان	سلافة	تعاطف وإشفاق تتحول إلى رغبة في الزواج ثم تتحول بعد اكتشاف أمرها إلى عداوة وصراع.
22	سلافة	عائشة	حقد وضغينة تتحول إلى تآمر للانتقام منها والإيقاع بابنها.
23	سلافة	عدنان	نفعية انتهازية تقوم على التضليل والخداع بغرض الزواج تتحول إلى تسلية ثم دهاء وتآمر للانتقام منه.
24	سالم	راجية	حب وعطف ورعاية لمصالحها بعد فقد والدها.
25	نبيلة	عائشة	ثقة وود متكافئ.
26	عائشة	نبيلة	علاقة تعاطف ومشاركة في العمل تتحول إلى نضج وإخلاص ثم مواساة بعد الحريق.
27	عدنان	راغب	شك وارتياب واتهام بالمراوغة والتضليل لا تلبث العلاقة أن تتحول إلى ندم وحزن.
28	راغب	عدنان	علاقة رسمية عند خطوبة راجية تتحول إلى صداقة واحترام بعد السفر إلى الصومال.

م	مسار العلاقة التبادلية ←		طبيعتها
	من	إلى	
29	عائشة	راغب	إعجاب وتقدير يتحول إلى شك وارتياب وبعد سفره مع عدنان تتحول العلاقة إلى إجلال وتعاطف.
30	عدنان	راجية	حب وعطف وثقة متبادلة تتحول بعد كبره إلى مسئولية وإخلاص.
31	عائشة	الخادمة	منفعة متبادلة تقوم على الشفقة والرحمة لتتحول بعد التحرش بعدنان إلى تعنيف وحذر.
32	الخادمة	عدنان	علاقة نفعية تقوم على الإغراء والتحرش تتحول إلى خوف وحذر.
33	عائشة	سلافة	نبذ واحتقار يتطور إلى ردع وطرد من المنزل ثم احتقار ونبذ.
34	حسناء	روبي	الإشفاق والتعاطف ثم بعد شكها في حادثة السرقة تتحول العلاقة إلى تآمرية للإيقاع بها.
35	عائشة	سعاد	حب واحترام تتحول بعد موت الزوج إلى مواساة وتعاطف.
36	سعاد	عائشة	حب وإعجاب يتحول مع الأيام إلى إجلال وتقدير.
37	أم حمزة	عائشة	الإعجاب والتقدير منذ اللقاء الأول ليتطور إلى حب وتوافق وثقة متبادلة.
38	عائشة	أم حمزة	الاحترام والتقدير تتحول مع الأيام إلى تعاطف ووفاء لذكرى الزوج.
39	أمجد	عدنان وسالم	تبادل للأحاديث وتطلع لقبول طلب الزواج برانية.
40	عدنان ورفاقه	الأفارقة	علاقة تعاطف وإشفاق وإحساس بالمسئولية في التفريط في حقوقهم.
41	عدنان	رولاني	تعاطف وإشفاق ومساعدة في الحصول على الطعام.
42	رولاني	عدنان	إجلال وإكبار وتطلع للمساعدة لتتحول المساعدة إلى دين.
43	راغب	هند	حب أبدي وإعجاب من أول نظرة تتحول إلى رغبة ملحة في الزواج.
44	هند	راغب	إعجاب ثم ارتباط وزواج.

تمثل علاقات عائشة بالشخصيات الأخرى أكبر عدد من العلاقات داخل الرواية بواقع عشرين علاقة وهو ما يمثل نصف العلاقات، ويحضر محكي الذاكرة الذي تصوره عائشة لزوجها المتوفى بعلاقاته الكثيرة والتي تمتد لسنوات طويلة لتنفتح هذه الذكرى على تقصي تجربة حياة كاملة منذ انبلاجها وحتى نضجها و استقلالها، وتصبح كل شخصية ترتبط بها عائشة دافعًا للسرد، فتكشف من خلال علاقتها بأفراد أسرتها طبيعة التقاليد الحجازية في

مناسبات الأفراح و الأتراح، ولتجعل من كل مشكلة تقع فيها إحدى الشخصيات دافعًا لسرد رؤية تربوية حرصت عليها الساردة نحو ما تشير إليه علاقة عائشة بوالدة حمزة ولبنى وسعاد، وصديقاتها في العمل زينب ونبيلة ولتوظف من خلال تلك العلاقات عددًا من الخطابات الدينية (علاقة الزوج بزوجته- إغاثة المسلمين في الخارج– مسؤولية تربية الأبناء)، والاجتماعية المتمثلة في العلاقات التي ربطت عائشة بعائلة زوجها، وبمعلمات المدرسة والتعامل مع الخدم، وتربية الأبناء في ظل المتغيرات.

ويتضح التحفيز التبادلي للشخصيات في رواية (أنثى العنكبوت) في الكثير من المواضع، وأهم الشخصيات التي شكلت هذا التحفيز هي:

أحلام، أمها، أبوها، ندى، بدرية، سعاد، صالح، حمد، خالد، أم بدر، وضحى، سعد، والدة وضحى، أبو علي، أبو راشد، صباح، مديرة المدرسة، معلمات المدرسة.

وتتضح العلاقات التبادلية بين الشخصيات من خلال الجدول الآتي:

جدول (3-10) العلاقات التبادلية في رواية (أنثى العنكبوت)

م	مسار العلاقة		طبيعتها
	من	إلى	
1	أحلام	أمها	علاقة متضادة فهي علاقة محبة واحتياج من جهة، وإشفاق واحتقار لشخصيتها التي انعكست آثارها على أبنائها من جهة ثانية.
2	أحلام	الأب	علاقة مضادة، علاقة محبة تبرز في مواقف ضعف الأب ومرضه لا تلبث أن تتحول إلى خوف واحتقار ورغبة في الانتقام.
3	أحلام	بدرية	حب أبدي قائم على الشفقة والتعاطف والرثاء.
4	أحلام	الجار السيء	علاقة صراع ومقاومة للتخلص من الاغتصاب.
5	أحلام	صالح	علاقة حب وإشفاق جراء القهر الاجتماعي الذي مارسه الأب عليه.
6	أحلام	زوجة الأب (أم بدر).	منفعة متبادلة حيث تأزر زوجة الأب أحلام عند الحاجة في مقابل التزام أحلام الرسمية في التعامل معها.
7	أحلام	ندى	تعاطف وإشفاق بعد أن أودعها الأب مشفى الأمراض النفسية تتحول إلى رثاء بعد موتها منتحرة.
8	الأم	الأب	علاقة سلبية قوامها الخضوع والاستسلام والانقياد للأوامر والنواهي تتطور بعد زواجه إلى علاقة كراهية وحقد.
9	الأم	أحلام	علاقة حيادية خالية من التفاعل لمعاناة الأم من الانفصام.
10	الأب	الأم	علاقة سلطوية بطريركية قائمة على القهر الاجتماعي لا تلبث أن تتحول إلى كراهية وازدراء بعد إدخالها المشفى الذي ماتت فيه.

م	مسار العلاقة		طبيعتها
	من	إلى	
11	الأب	الزوجة الثانية	علاقة رغبة وتقدير يتخللها ممارسة أدوار سلطوية حين يشك في سلوكها مع السباك فينفصل عنها حتى تتكشف له الحقيقة.
12	الأب	صالح	علاقة سلطوية قائمة على القهر الاجتماعي والإذلال.
13	الأب	سعاد	علاقة سلطوية بطريركية قائمة على القهر والجبر تستحيل وقت المرض إلى تعاطف ومودة لا تلبث أن تعود إلى سالف عهدها.
14	الأب	ندى	ازدراء واحتقار خاصةً بعد إصابتها بالانفصام لتتحول العلاقة إلى تآمرية باقتيادها موثوقة بالحبال إلى المشفى حتى الانتحار.
15	الأب	خالد	علاقة حيادية خالية من التفاعل لا تلبث أن تتحول بعد طلب خالد للمساعدة المالية إلى اتهام بالمراوغة للحصول على الإرث.
16	الأب	حمد	علاقة حيادية خالية من التفاعل.
17	أحلام	وضحى	تعاطف وإعجاب تتحول إلى حب وإخلاص وثقة متبادلة حتى النهاية.
18	أحلام	أم وضحى	إعجاب وتقدير يتحول إلى حب وود متكافئ.
19	أحلام	صباح	علاقة زمالة في العمل تتحول إلى تعاطف وود متكافئ بعد وفاة خطيب صباح.
20	أحلام	سعد	علاقة شك وحذر تستحيل إلى حب أبدي قائم على الإخلاص والثقة المتبادلة.
21	صالح	بدرية	محبة أخوية وتطلع للتخلص من الذل من خلال مباركة زواجها بعبد الله لولا موقف الأب المتزمت.
22	صالح	عبد الله	إعجاب وتقدير لحسن خلقه وسلوكه.
23	الأب	بدرية	علاقة سلطوية بطريركية قائمة على القهر الاجتماعي والحرمان النفسي.
24	بدرية	أولادها	حب أبدي قائم على العطف والحنان والأمل المنتظر.
25	بدرية	سعود	حب وعطف مقرون بالأمل في التخلص من الذل والقهر.
26	الأب	سعد	علاقة شك وارتياب بسبب علاقته بابنته تتحول إلى صراع وضغينة بعد تقدمه لخطبة أحلام فيمارس عليهما نوعًا من التآمر للتفريق بينهما بتزويج أحلام للعجوز.
27	أحلام	عبد الرحمن الصغير	علاقة تعاطف وإشفاق بعد إصابته بالسرطان.

م	مسار العلاقة		طبيعتها
	من	إلى	
28	أحلام	زوجة خالد	مواساة ومشاركة حتى تماثلت للشفاء.
29	سعد	أحلام	إعجاب وحب أبدي ورغبة في الزواج ثم إخلاص لهذا الحب بعد زواجها وسجنها.
30	أحلام	حمد	أخوة وتعاطف خاصةً بعد نقله التأديبي إلى الرياض.
31	حمد	أحلام	محبة وإعجاب تتحول بعد حادثة اختفائها إلى مشاركة ومساعدة في مواجهة أبيها باستخراج تقرير طبي.
32	سعاد	زوجها	علاقة سلبية تقوم على الخضوع والقهر والانقياد للأوامر.
33	زوج سعاد	سعاد	مشاركة للوالد في أدوار سلطوية تمثل القهر الاجتماعي والشك ثم الهجر والإهمال.
34	صالح	سعاد	علاقة توافقية تقوم على المساعدة للوصول إلى الوالد عند مرضه.
35	حمد	الأب	علاقة حيادية خالية من التفاعل المباشر بعد قرار حمد الاستقلال بحياته.
36	خالد	الأب	علاقة حيادية خالية من التفاعل الإيجابي تتحول إلى سخرية وضيق بعد تخلي الأب عن مساعدة حفيده عبد الرحمن الذي مات متأثرًا بالسرطان.
37	صالح	الأب	علاقة انقياد وخضوع تام تمثل ضعف المواجهة والعجز عن اتخاذ القرار.
38	أحلام	أبو علي	كراهية واحتقار تحولت إلى خضوع وسخرية من عجزه لتنقلب العلاقة في النهاية إلى انفصال بالقتل لأبي علي والسجن لأحلام.
39	أبو علي	أحلام	رغبة وتطلع للزواج تتحول بعد الزواج إلى دور سلطوي وقهر اجتماعي.
40	أبو علي	الأب	علاقة منفعة متبادلة وانتهازية قائمة على الإغراء والبذل لأجل الزواج بأحلام.
41	الأب	أبو علي	علاقة نفعية قائمة على المصالح المشتركة ممثلة في بيع أحلام.

تظهر شخصية (أحلام) شخصية محورية محركة للأحداث والشخصيات بواقع إحدى وعشرين علاقة، مما يشير إلى مركزية الشخصية من جهة، ويكشف عن هوية الراوي العالم بكل شيء الذي اضطلعت به الشخصية من جهة أخرى.

فأحلام تروي حكايتها من خلال تذكر العلاقات المتواشجة مع واقعها ومحيطها، لتبلور عبر تلك العلاقات نقدًا للنظام الأبوي بشعاراته القمعية وسيطرته المطلقة ونظرته الدونية للأنوثة بسبب من الفارق البيولوجي على نحو ما تكشفه علاقة الأب بأحلام ووالدتها وأخواتها بدرية وندى وسعاد، وبزوجة أبيها (أم بدر) كما تغذي علاقة أحلام بأبي علي السرد بسياقات تصور الوأد النفسي وتضعنا أمام تجربة تراجيدية تفضح إحساسات الأنوثة بهشاشة كينونتها وعبثية وجودها في ظل وجود استلاب لحقوقها مما يجعل من علاقتها بسعد وعائلته أملًا للخلاص والأمان الذي تتوق إليه.

أما التحفيز التبادلي للشخصيات في رواية (وجهة البوصلة) فيتمثل في علاقة كل شخصية بالأخرى في محكي ذاكرة ناريمان، في عدد من المواضع، وأهم الشخصيات التي مثلت مسارات للعلاقات التبادلية في الرواية: شخصية ناريمان، فضة، السبتي، جميلة، فضة العجوز، بركة، جبر، ثامر، حمود، زينة، عذبة، علامة، وبرزت علاقاتهم وفق الجدول الآتي:

جدول (3-11) العلاقات التبادلية في رواية (وجهة البوصلة)

م	مسار العلاقة		طبيعتها
	من	إلى	
1	ناريمان	علامة	علاقة محبة ومشاركة تقوم على الإجلال والإعجاب والتقدير للأفكار التي يؤمن بها.
2	ناريمان	السبتي	علاقة تقدير واحترام وتنفيذ للأوامر دون اعتراض.
3	ناريمان	فضة	علاقة تعاطف وتقدير تتحول بعد موت فضة إلى رثاء وتفجع وباستحضار روحها تصبح العلاقة تبعية وطاعة حتى تقرر ناريمان الخلاص من روح فضة والاستقلال عنها.
4	ناريمان	والدها	علاقة سلبية قائمة على الانقياد للأوامر والطاعة.
5	ناريمان	بركة	إشفاق وتعاطف تتحول بفعل القرب من فضة إلى مراقبة وملاحظة لأفعالها.
6	ناريمان	عذبة	علاقة حيادية غير تفاعلية تقوم على المراقبة والملاحظة لتصرفاتها.
7	ناريمان	زينة	علاقة إشفاق وتعاطف تتحول بعد موت السبتي إلى مساعدة ورعاية.
8	ناريمان	جميلة	علاقة شك وحذر تتحول إلى علاقة توافقية تقوم على الاحترام كزوجة لابنها.
9	ناريمان	جبر	علاقة إجلال وتقدير تتحول مع الأيام إلى ثقة متبادلة واحترام.

م	مسار العلاقة		طبيعتها
	من	إلى	
10	ناريمان	ثامر	علاقة حب وإعجاب تتحول مع الأيام إلى ازدراء واحتقار بعد تكشف نواياه وتضليله.
11	ناريمان	حمود	علاقة زوجية خالية من المحبة والمودة تتحول بعد الانفصال والعودة إلى علاقة سلبية تقوم على البغض والنفور.
12	فضة	ناريمان	علاقة حب وثقة متبادلة تتحول بعد زواجها بحمود إلى مساعدة وتعليم ثم تنقلب المحبة إلى بغض وازدراء وشعور بالخداع والزيف بعد زواج ناريمان بحمود فتنقطع العلاقة بينهما بسبب الغيرة حتى ساعات الموت.
13	فضة	بركة	الإشفاق والاحترام القائم على الطاعة والامتثال لنصائحها والرغبة في الأخذ بثأرها.
14	فضة	فضة الجدة	علاقة حيادية خالية من التفاعل قائمة على الإشفاق والتعاطف.
15	فضة	ثامر	علاقة مضادة تظهر المحبة والتقدير وتبطن الازدراء والاحتقار لجبنه وانكشاف أوراقه أمامها.
16	فضة	جبر	إجلال وتقدير تتحول مع الأيام إلى ثقة وطاعة.
17	فضة	حمود	علاقة بغض وكراهية تتحول إلى حقد ورغبة في الانتقام بتلويث نسل العائلة ثم تتحول إلى تعاطف وتعلق بعد حملها منه.
18	فضة	السبتي	علاقة بغض وكراهية تلتزم بتنفيذ الأوامر والانقياد لدوره السلطوي.
19	فضة	جميلة	بغض وكراهية تتحول مع الأيام إلى حذر ورغبة في الانتقام.
20	فضة	علامة	لا توجد علاقة مباشرة وإنما ملاحظة أحاديث ناريمان حوله.
21	جميلة	السبتي	حب ومشاركة تتحول مع الأيام إلى تطلع لكسب وده وبعد زواجه بزينة تتحول العلاقة إلى تحسر ورثاء.
22	جميلة	فضة الجدة	علاقة نفعية تقوم على حماية جميلة لفضة مقابل تجسس فضة لجميلة في بيت السبتي.
23	جميلة	بركة	علاقة سلبية تقوم على الاستخفاف والاحتقار والنظرة الدونية.
24	السبتي	بركة	علاقة سلبية تقوم على التآمر والتضليل للزواج بها ثم هجرها وطلاقها بعد بلوغ الخمسين من عمرها.
25	جميلة	ناريمان	علاقة تعاطف وإشفاق تتحول إلى مساعدة وتقرب بعد زواجها بحمود.
26	جميلة	ثامر	علاقة حيادية غير متفاعلة.

م	مسار العلاقة		طبيعتها
	من	إلى	
27	السبتي	ناريمان	علاقة سلطوية تقوم على الأوامر والنواهي تتحول بعد زواج حمود إلى محبة وتقدير ثم تنقلب بعد هروبها المتكرر إلى شك وارتياب.
28	السبتي	فضة العجوز	علاقة توافقية تقوم على الخدمة ورعاية والدته المريضة مقابل الإحسان والإعالة تتحول بعد إغرائها لعبود إلى كراهية ورغبة في الطرد مشوبة بنظرة دونية.
29	السبتي	جميلة	علاقة مشاركة وإعجاب تتحول بعد رؤية زينة بنت الرعيان إلى إهمال وتهميش.
30	السبتي	فضة	علاقة سلطوية تقوم على الازدراء والاحتقار والإرغام على الزواج بحمود، تتحول إلى قهر اجتماعي بحرمانها من حقوقها الشرعية ثم تتحول العلاقة إلى ندم عند موتها.
31	السبتي	ثامر	إعجاب وتقدير تتحول عند ختانه إلى ثقة وتقدير لشخصه.
32	السبتي	جبر	علاقة رئيس بالمرؤوس تتحول إلى ثقة وتقدير مع الأيام مع حرص على تنفيذ الأوامر.
33	السبتي	زينة	حب وتعلق من أول نظرة ثم زواج وإعجاب.
34	عذبة	بركة	ازدراء واحتقار يتحول إلى رغبة في الانتقام.
35	عذبة	فضة	علاقة حيادية تتحول بعد خطوبة حمود لفضة إلى غيرة وشك وبعد إعراض حمود عن فراش فضة تتحول إلى علاقة ازدراء واحتقار.
36	عذبة	حمود	علاقة حب متبادل ومشاركة بالزواج والغيرة وبتعدد زوجاته تتحول إلى حقد ودهاء في التعامل.
37	جميلة	فضة	علاقة ازدراء واحتقار تتحول عند موتها إلى ندم ورثاء.
38	جبر	السبتي	علاقة الرئيس بالمرؤوس تقوم على تنفيذ الأوامر وتتطور مع الأيام إلى ثقة متبادلة مشوبة بحقد واحتقار عند رؤية السبتي يختتن.
39	جبر	فضة الحفيدة	علاقة إيجابية تقوم على الشفقة والإحسان والدفاع عنها وقت الضرورة.
40	جبر	ناريمان	علاقة تقوم على الثقة المتبادلة والتطلع للمساعدة والإعجاب.
41	جبر	حمود	علاقة هامشية تقوم على رعاية مصالح والده ومراقبة سلوكه.
42	جبر	ثامر	علاقة توافقية تقوم على الاحترام والتوجيه والمساعدة.
43	جبر	علامة	علاقة مراقبة وملاحظة تنتهي بالإعجاب بالنموذج الذي يمثله علامة.

م	مسار العلاقة		طبيعتها
	من	إلى	
44	ثامر	السبتي	علاقة رسمية تمثل علاقة طبيب القرية بشيخها، وتضمر السخرية والازدراء بعد حادثة الختان.
45	ثامر	ناريمان	علاقة انتهازية تقوم على التضليل والتزييف ثم التحرش بعد موت فضة، وبعد سوء حالته في القرية يعود إلى جدة مكتفيًا بالاتصالات الهاتفية.
46	ثامر	فضة	علاقة نفعية تقوم على الإعجاب والتشهي تنقطع بعد حمل فضة من حمود.
47	ثامر	جبر	علاقة حب واحترام وثقة متبادلة.
48	حمود	السبتي	علاقة امتثال للأدوار السلطوية التي يؤديها السبتي مع مشاركة في الأداء.
49	حمود	جميلة	علاقة قائمة على الطاعة والاحترام.
50	حمود	فضة	علاقة سلبية قائمة على الاحتقار تتطور بعد الحمل إلى رغبة في الانتقام وبعد موتها تتحول إلى رثاء.
51	حمود	ناريمان	حب ورغبة في الاستحواذ تتحول إلى إهمال في ركن المنزل القصي بعد هروبها المتكرر.
52	زينة	السبتي	الحب والإعجاب ثم المساعدة بعد مرضه لتتحول إلى رثاء وتفجع بعد موته.
53	فضة العجوز	عبود	حقد وضغينة لاغتصابها ثم تطلع للخلاص من الرق بالإنجاب منه فتتحول العلاقة إلى إغراء وخداع.
54	فضة العجوز	السبتي	الحقد والكراهية بعد محاولاته بيعها و إذلالها.
55	فضة العجوز	والدة السبتي	المساعدة والعناية بها.
56	فضة العجوز	جميلة	علاقة نفعية تقوم على الحماية من قبل جميلة مقابل التجسس ورعاية مصالح جميلة.
57	فضة العجوز	بركة	الأمل والتطلع في الخلاص وبعد كبرها تتحول إلى تطلع للمساعدة والرعاية.
58	بركة	السبتي	الحقد والكراهية والتطلع إلى الإهانة والانتقام.
59	بركة	جميلة	علاقة سلبية تقوم على المشاركة في خدمة بيت السبتي والغيرة من جميلة لمنزلتها عند السبتي.

م	مسار العلاقة		طبيعتها
	من	إلى	
60	بركة	عذبة	الحقد والكراهية لسوء معاملتها لفضة الحفيدة.
61	بركة	ناريمان	التعاطف والإحسان تتحول إلى بغض وحقد بعد زواج ناريمان بحمود.
62	بركة	فضة	الإحسان والرعاية في الصغر والتعهد بالنصح في الكبر.
63	علامة	ناريمان	حب وتطلع إلى اليوم الذي يجمعه بها.
64	علامة	فضة	علاقة حيادية غير متفاعلة.

تمثل الساردة (ناريمان) محور الجذب بالنسبة لمجموع الشخصيات الأخرى بعدها الشخصية الواصلة (حسب مفهوم فيلب هامون) بين الكاتبة وشخوص الرواية، فهي تحكي طفولتها مع فضة، وهجر والدتها لوالدها، ومغامراتها مع ثامر وعلامة، وذكرياتها مع جبر وبركة، وأخبار عذبة وزينة والسبتي في القرية، أما باقي الشخصيات فتدخل في علاقات معها لتكتشف أن الساردة تعرف عنها وعن ذكرياتها أكثر مما يعرفن عن ذواتهن.

فذاكرة ناريمان في الرواية لا ينضب معينها تقوم بتوليد الحكايات من خلال استدعاء شخصيات بيت السبتي التي تربطها بها علاقات تعمل كمحفزات في الحكي فتتعدد الأصوات السردية التي تتيح لكل شخصية التعبير عما تكنه نفسها من مشاعر، وما تحمله في ذهنها من أفكار تنطلق من زاوية نظر مختلفة عن زاوية نظر (ناريمان) التي ترتبط معها بعلاقات مباشرة تعمل على حث الذاكرة على التدفق بغزارة بشكل يسهم في تشكيل بنية النصوص من جهة، والكشف عن عدد من الخطابات تتراوح بين القهر والظلم والاستلاب من جهة أخرى.

ويتمثل التحفيز التبادلي في (توبة وسلي) في عدد من الشخصيات، وستقتصر الدراسات على تتبع العلاقات بين الشخصيات الفاعلة في سير الرواية المرتبطة بفارس وبالشخصيات ذات الدور العاملي في الرواية وهي:

فارس، مراد، سلي، الصائغ، القراصنة، سفان الأعرج، سيدة السماء، سعد الماضي، الشيخ العجوز، حسين، أبو الندى، راح، عبد الله، رباب، زوجها.

جدول (3-12) العلاقات التبادلية في رواية (توبة وسلي)

م	مسار العلاقة التبادلية		طبيعتها
	من	إلى	
1	فارس	زوجته	علاقة زوجية تقوم على الملاحظة والترقب تتحول إلى صبر واحتساب بعد ظهور حمقها الذي ورثته لأبنائها حتى ينفصل عنها بالهجرة من دياره.
2	فارس	أخوه	محبة وود حتى الموت.
3	فارس	أولاده	المحبة والتعاطف ثم الحزن عند الفراق.
4	فارس	سلي	الإعجاب والاهتمام وبعد ضرب مراد له يتحول إلى تجنب وإهمال.
5	فارس	مراد	تطلع للمساعدة تتحول إلى حقد وكراهية بعد قذفه في البحر ثم تتحول في النهاية إلى ود متكافئ.
6	مراد	فارس	علاقة تقوم على الشك والارتياب تتحول بعد ذلك إلى ود ومحبة.
7	فارس	سفان	حقد وضغينة تتحول إلى منادمة ومرواغة للحصول على كتاب سلي، وبعد أن يحصل على الكتاب ينفصل عنه كراهيةً لسلوكه.
8	فارس	القراصنة	خوف وارتياب وتطلع للنجاة وبعد سرقة كتاب سلي تتحول العلاقة إلى تآمر واحتيال للحصول على الكتاب.
9	فارس	الصائغ	تطلع للمساعدة وتبادل للأحاديث.
10	الصائغ	فارس	الإشفاق والكرم بعد وصول فارس من مكان بعيد، ومساعدته في الوصول إلى سعد القاضي.
11	فارس	السيدة	الإعجاب والإجلال الذي يتطور بعد معرفتها إلى رغبة في المساعدة.
12	السيدة	فارس	التعاطف والشفقة لحاله والرغبة في المساعدة.
13	فارس	سعد الماضي	تعاطف وإشفاق وتطلع للمساعدة.
14	سعد الماضي	فارس	تبادل للأحاديث لمساعدته في الوصول إلى سفان الأعرج.
15	فارس	توبة	إعجاب وتقدير يتحول إلى شك وارتياب ثم تطلع للمنادمة والتقرب منه بعد معرفة أمره.
16	توبة	فارس	علاقة تقوم على الود والرغبة في النصح والإرشاد.
17	فارس	عبيد	علاقة حيادية تقوم على المشاركة في الرق والعبودية.
18	فارس	حسين	علاقة مشتركة في منجم الذهب تتطور بعد مساعدة حسين إلى وفاء وعرفان يستحيل بعد موته إلى رثاء وذكرى خالدة.

م	مسار العلاقة التبادلية		طبيعتها
	من	إلى	
19	حسين	فارس	علاقة تقوم على المراقبة والتطلع للمساعدة لفك قيده مع التطلع للخلاص.
20	فارس	الشيخ العجوز	الإعجاب والتقدير ثم الحزن والألم لفراقه بالموت.
21	الشيخ العجوز	فارس	تبادل للأحاديث ورغبة في المساعدة للتخلص من الأسر.
22	فارس	أبو الندى	علاقة احترام وتقدير تتطور إلى عرفان بالجميل.
23	أبو الندى	فارس	الشفقة والتعاطف والرغبة في المساعدة.
24	فارس	راح	علاقة حب وعشق وتطلع إلى الزواج بها تتحول بعد معرفة حقيقتها إلى حقد وغضب وانفصال عنها.
25	راح	فارس	علاقة نفعية تقوم على التآمر واللهو لا تلبث أن تنسحب من العلاقة مع فارس بعد مللها منه.
26	فارس	سلوان	التعاطف والإشفاق الذي يتحول إلى إعجاب وتقدير بعد معاشرته تتوثق العلاقة إلى إخلاص ووفاء.
27	سلوان	فارس	صداقة ومؤاخاة وتبادل للأحاديث.
28	سلوان	الجارية راح	الحب من أول نظرة والتطلع إلى شرائها بالاحتيال والتآمر لتتطور العلاقة إلى ثقة وعشق وبعد هربها خارج المملكة ولحاقه بها تتنكر للعلاقة وينفصل سلوان عنها للأبد.
29	راح	سلوان	علاقة نفعية تقوم على التآمر والتضليل للحصول على المال.
30	توبة	عبد الله	محبة وود متكافئ يستحيل بعد موت عبد الله إلى وفاء ورثاء.
31	عبد الله	رباب	حب وتطلع للزواج وبعد النفي خارج القبيلة تنقطع العلاقة بزواج رباب.
32	توبة	رباب	تطلع لإيصال رسالة عبد الله لا تلبث أن تتحول إلى علاقة حب وتعلق من طرف واحد حتى موتها.

تمثل شخصية فارس شخصية محورية في الرواية تجتمع خيوط القص في يدها فتدخل في علاقات تبادلية مع معظم الشخصيات في الرواية، ويتولد الحكي من خلال علاقة فارس بها، فمراد يحكي لفارس قصة سلي وسجادتها، وسيدة السماء تحكي له قصة والدتها نوران، وسلوان يحكي قصته مع راح، وتوبة يحكي قصة رباب وعبد الله، والشيخ العجوز يحكي قصة حسين، وهكذا تسهم الشخصيات في ممارسة متعة السرد من خلال شبكة متداخلة من العلاقات والأحداث .

وفي رواية (مزامير من ورق) يمكن تمثل التحفيز التبادلي من خلال عدد من الشخصيات وهي شخصية ميس، عشق، الرجل العجوز، الفارس ذي الرداء الأسود، السجان، الجارية، المرأة الغجرية، الجثة الشوهاء، الصبي، الخادم، وتبرز العلاقات المتبادلة بينهم على النحو الآتي:

جدول (3-13) العلاقات التبادلية في رواية (مزامير من ورق)

م	مسار العلاقة التبادلية		طبيعتها
	من	إلى	
1	ميس	عشق	علاقة حب وعشق وانقياد اتسم بالخضوع التام والثقة المفرطة لتكتشف مع الأيام زيف ذلك وتتحول العلاقة إلى علاقة ندية تقوم على المودة والاستقلال والاحترام المتبادل.
2	ميس	الرجل العجوز	علاقة خوف وارتياب تتحول إلى تقدير وتعلم من النصائح التي أسداها لها.
3	ميس	الرجل المتلفح بالسواد	خوف وحذر.
4	ميس	الصبي	علاقة نفعية تتطلع للمساعدة في إبلاغ عشق الرسالة.
5	ميس	الفارس ذي الرداء الأسود	خوف وارتياب تتحول إلى ازدراء ظنًا منها بأنه السارق لتتحول في النهاية إلى ود واحترام متبادل.
6	ميس	الجارية	علاقة تبرم وضيق من المعاملة المرفهة لها.
7	الرجل العجوز	ميس	علاقة تعاطف ومساعدة تعتمد على إسداء النصح ومباركة العلاقة بين ميس وعشق.
8	الصبي	ميس	علاقة إشفاق وتعاطف تدفعه إلى المساعدة في إبلاغ رسالتها إلى عشق.
9	السجان	ميس	علاقة قهر اجتماعي تعتمد على الترقب والملاحظة لسلوكها.
10	الجارية	ميس	علاقة رسمية تقوم على تقديم الخدمة بناءً على أوامر سادتها الذين أمروا بحبس ميس.
11	عشق	ميس	علاقة عشق وحب أبدي تعترضه الصعوبات ليتحول إلى حب واستقلال واحترام متبادل.
12	عشق	الرجل العجوز	علاقة شك وحذر لغرابة هيئته تتحول إلى إجلال وتقدير وتعلم.
13	عشق	المرأة الغجرية	علاقة ارتياب وحذر في البداية لتتحول إلى إشفاق وازدراء وبعد أن توجهه بشأن ميس تتحول العلاقة إلى تقدير وتعلم.

م	مسار العلاقة التبادلية		طبيعتها
	من	إلى	
14	عشق	الصبي	علاقة إجلال وتقدير لمخاطرته بنفسه لتبليغ الرسالة.
15	عشق	الجثة المشوهة	علاقة ترقب وملاحظة، وبعد تبليغ الرسالة تتحول العلاقة إلى شك وحذر من المجهول.
16	الرجل العجوز	عشق	علاقة تعاطف ومساعدة تقوم على إبداء النصح ومباركة العلاقة مع ميس.
17	المرأة الغجرية	عشق	علاقة تعاطف ومساعدة تدفع إلى حمله إلى قصرها فتتطور العلاقة إلى إعجاب مشوب بالحذر وبعد علمها بقصته مع ميس تتحول العلاقة إلى ازدراء واحتقار لتخاذله عن حماية محبوبته.
18	الصبي	عشق	علاقة توافقية تقوم على المساعدة في تبليغ الصبي رسالة ميس.
19	الجثة المشوهة	عشق	علاقة رثاء وإشفاق مما يدفعها إلى كتابة الوصية على الأرض قبل اختفائها.

تمثل شخصية (ميس) شخصية محورية في الرواية حيث ترتبط مع باقي الشخصيات بثلاث عشرة علاقة؛ أي بأكثر من نصف العلاقات في الرواية وهو ما يشير إلى طبيعة الدور العاملي الذي تلعبه في الرواية من خلال رغبتها في الانعتاق من وصاية عشق عليها.

وهكذا يسهم التحفيز التبادلي في الروايات المدروسة في تشكيل بنية النصوص الروائية وتحديد المواقف والرؤى التي تؤسس للفكرة التي تطرحها الكاتبات بصورة تسهم في نمو الأحداث.

تركيب:

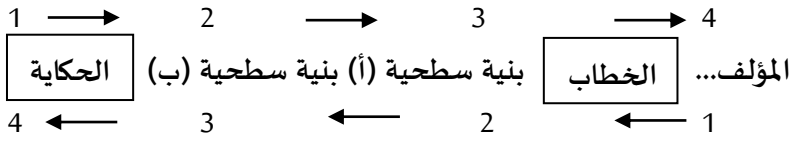
أبرزت الدراسات السابقة للشخصية الحلمية في الروايات المدروسة أن أنساق التحفيز في الروايات تتصف بالتكامل لإحاطاتها بالجوانب التي يمكن أن تشكل بنية الشخصية من وصف وتشكيل وتبادل، ويتم تقديمها للمتلقي محققة مشروعية انبنائها وتموضعها في النسيج الدلالي للحكي. وما يمكن ملاحظته من خلال تشكل هذه البنية هو أن التنويع سمة تمتاز بها هذه الأنساق، وقيمة هذا التنويع تكمن في دلالاته على الحكاية وسعيه إلى إنتاج دلالة ترمي إلى تعرية الشخصية والكشف عن محتوى النص الروائي.

❋ ❋ ❋

الفصـل الرابـع
تحفيـــز الحـدث

أدى تمييز الشكلانيين الروس بين المتن الحكائي والمبني الحكائي إلى العناية بالأحداث التي يقع الإخبار بها من خلال العمل الأدبي، فبينما يهتم المتن الحكائي بمجموعة الأحداث التي تكون مادة أولية للحكاية، يهتم المبني الحكائي بنظام ظهور هذه الأحداث.

فتنظيم الأحداث كحكاية يمثل بنية سطحية، والخطاب بمظهريه اللفظي والتركيبي، بالنسبة للحكاية يمثل بنية أخرى، وإذا رغبنا في تجريدهما فيمكن تسمية البنية السطحية الأولى (أ) والبنية السطحية الثانية (ب) ليتكون لنا مساران ينطلق أحدهما من المؤلف إلى القارئ ويمثل المبنى، ويرتبط الآخر بالقارئ الذي يعيد بناء المتن من خلال ما يصل إليه من خطاب[1]، وهو ما يمكن تمثله من خلال الشكل الآتي:



شكل (4-1) مظهري الخطاب والحكاية في بنية الأحداث

فالخطاب (المبني) الحكائي ينطلق من بنية سطحية (أ) تمثل تركيب البنية السردية إلى بنية أخرى (ب) تمثل التعاقب بين الجمل التي تدركها العين كتابة، ويدركها السماع ملفوظة، حتى تصل إلى القارئ وفق النظام (1- 2- 3-4)، ثم يعيد القارئ إنتاج دلالة الخطاب وفق النظام (4-3-2-1) مكونًا بنية تحتية تمثل الحكاية (المتن الحكائي).

ولا بد من الإشارة هنا إلى الالتحام بين مظهري الخطاب والحكاية في بنية الأحداث،

فالحدث هو "مجموعة الأفعال والوقائع التي تعبر عن التغيير أو الانتقال من حالة إلى أخرى مرتبة ترتيبًا سببيًّا تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية، وتكشف عن أبعادها كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى".[2]

---

(1) رزق، مرجع سابق، نقلًا عن:

Christine Broook- Rose, Arhetoric of the un real, Cambridge: Cambridge university press, 1981,pp.189-190

(2) أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، (بيروت: دار الأندلس، 1980م)، 59.

ولا تستدعي طريقة عرض الأحداث التطابق والتسلسل الزمني لها في المتن الحكائي، فالمؤلف يرتب أحداث الحكاية بطرق متعددة بحيث يكون كل ترتيب حبكة جديدة، تختلف عن غيرها، فيقدم ويؤخر ويحذف ويضيف وفقًا لأغراضه الفنية والجمالية، ولعل هذا أدعى مع الروايات المعتمدة على تيار الوعي؛ لأن الأحداث الرئيسة تحدث في أذهان الشخصيات "والوحدة هنا مستحيلة، وذلك ببساطة نظرًا لطبيعة الذهن التي هي ليست منظمة بعناية، والتي هي متحررة من المفاهيم التقليدية عن الزمان والمكان".[1]

وسبقت الإشارة إلى ظاهرة التفتيت (Atomization) كمحفز لغوي في الروايات الحلمية يُعنى بزحزحة التطابق بين نظامي التتابع والتوالي في الرواية[2]، ويبرز تفتيت الحدث كمحفز في بناء الأحداث من خلال تراص الوحدات السردية والبنى الجزئية المفتتة لتكون بنية كلية للروايات المعنية.

ففي رواية (الفردوس اليباب) ينهض السرد على التداعي الذي يثيره الحافز اللغوي في مستهل الرواية (وإذا رأيته واقفًا بجوارك) الذي تعتمده الكاتبة ذريعة للسرد، ولتبدع سردًا يتسم بإنتاجه مفارقات تنتهك بنية التتابع السردي متأثرة ببنية الحلم والذاكرة لتحفيز السرد، ويتم تقسيم المحكي إلى ستة أجزاء تحيل الأربعة الأولى منها إلى مراحل حياة صبا (الحمل، الانفصال "خطوبة خالدة"، الإجهاض، الانتحار) ويأتي الخامس رثاء من (خالدة) لصديقتها (صبا) ويحضر الجزء السادس اختزالًا لحياة صبا، ويحمل كل جزء عنوانًا يختزل المضمون السردي له، وغير خاف ما يتضمنه هذا التقسيم من إشارة إلى انتماء البنية الروائية إلى الشكل الدائري المغلق، إذ يعود المحكي في القسم الرابع إلى النقطة التي كان قد بدأ منها في القسم الأول معبرًا من خلال هذه البنية عن مصير صبا الذي دفعها إليه (عامر) من جهة، وعن الفوضى المدمرة التي تفتك بمفاصل ذلك الواقع من جهة ثانية، وتتناسل داخل تلك البنية تقنيات سردية متعددة تبدو تقنية التقطيع السينمائي أكثرها جلاءً وأشدها تعبيرًا عن رغبة الكاتبة في تدمير منطق الحكاية بمعناه التقليدي، ثم في إنجاز بنية روائية قوامها الانتقال بين أكثر من فضاء في وقت واحد.

وفي رواية (آدم يا سيدي) يستهل السرد بالمونولوج الداخلي لعائشة الذي تستحضر فيه ذكرى زوجها (حمزة) الذي مات منذ سنوات عبر تقنية الاسترجاع، فتستعيد أحداث سابقة

---

(1) همفري، مرجع سابق، 147.

(2) انظر: التفتيت اللغوي في الفصل الثاني، 65.

للحظة السرد، وتستمر الأحداث في التوالي طيلة فصول الرواية إلى أن تصل إلى زمن موت الشخصية (حمزة) ليتفتت الحدث في نسيج الفصول متوحدًا في البنية الكلية للرواية.

وتمتد رواية (أنثى العنكبوت) في أربعة وعشرين فصلًا يبدو كل منها معنيًا بتقديم وحدة حدثية مستقلة بنفسها، ومتممة لما سبقها، فتستهل الرواية بطاقة تعبيرية مشحونة بالانفعالات التي وصلت إليها الشخصية (أحلام) وهي قابعة خلف قضبان السجن تتساءل عن الحرية التي أعياها البحث عنها، ليكون السجن المكان الذي يدفع أحلام لاسترجاع سيرتها الماضية عبر مونولوجها الداخلي منذ صغرها حتى زواجها وقتلها زوجها، ثم إيداعها مصحة الأمراض العقلية، ويبدو المحكي برمته استرجاعًا للأحداث السابقة على راهن السرد، فإذا عد المرء هذا الاسترجاع وحدة سردية كبرى فإن كل وحدة صغرى تشكل في مجموعها ذلك المحكي وفق نسق التتابع السردي الذي يتكشف عن انتهاكات متعددة لذلك المنطق، وعن إشادته منطقًا آخر تمور في داخله تقنيات سردية مختلفة يختلط فيها السرد بالوصف والعرض.

وتنتج رواية (وجهة البوصلة) قطيعة تامة مع تقاليد الكتابة الروائية فتقيم أكثر من صلة مع إنجازات الرواية الحداثية، وهي لا تفعل ذلك من خلال توزيع مادتها الحكائية على ستة وثلاثين فصلًا، بل من خلال إنتاجها سردًا حافلًا بمختلف تقنيات السرد الحداثي، بدءًا من تيار الوعي والوصف الخلاق الذي ينزع إلى بعث المعاني ويؤدي وظيفة رمزية داخل النص إلى الاستفادة من المونتاج السينمائي ممثلًا في المونتاج الزماني والتداخل بين أنماط السرد، إضافة إلى الاتكاء على تقنية (التواتر) التي من أشكالها الأربعة الأساسية كما صنفها جنيت (رواية ما وقع مرة واحدة مرات متعددة)[1]، ويتمظهر الحكي في الرواية وفق محكي تضميني يمثل الحكاية المركزية للساردة (ناريمان) وضمنها تظهر الحكايات الأخرى تابعة، كما يبرز المحكي المتوازي لكل شخصية عندما تمنحها الساردة فرصة حكاية عالمها والإكراهات الاجتماعية التي حاكت شخصيتها ونفسيتها.

وينهض السرد في (توبة وسلي) على بنية تقليدية تتماهى مع خطاب الرحلة، وتحتفظ للحكاية بطابعها الشفهي على الرغم من تفتيت الكاتبة للمادة الحكائية إلى أجزاء يكاد يستقل كل منها برواية حدث من أحداث الرحلة، وتبدو تقنية الإخبار الأكثر بروزًا في هذه

(1) جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، ط2، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997م)، 130.

البنية التي يتناوب فيها الإخبار مع الوصف وفق نسق (التتابع)، ويتجلى هذا النسق في حكاية توبة وحكاية سلي اللتين لا يتم تقديمهما دفعة واحدة، وإنما تقطعها الأحداث التي مر بها فارس في الأسر، وفي البستان لتكتمل الحكايتان في نهاية الرواية.

ويتم تنضيد المحكي في رواية (مزامير من ورق) باللعب على الخطاب الروائي الذي ينتظم من خلال النسقين السرديين (التتابع) والتناوب) فبينما تنطلق ميس من حجرتها إلى الخارج متجاوزة الأبواب المغلقة والنوافذ الموصدة ويبدأ السرد في تناول صراعها مع (عشق) في وجه الصعوبات التي تعترض حبهما، تبرز حكاية ميس/ مشاري التي تمثل واقعًا روائيًّا مختلفًا، وعلى الرغم مما يبرز من تكامل بينهما، فإن الكاتبة لا تبرز في النص هذه الصلة بل تسعى إلى طمسها لتجعل من الأولى حكاية للحلم الذي يتراءى بين السطور مصورًا لمشاعر ميس/ عشق، والثانية حكاية لواقع مليء بالأحداث المتتالية وهو ما يجعل القارئ متحيرًا بين الوصل بينهما أو عدّ الحكايتين منفصلتين من حيث زمن الوقائع ومن حيث التكامل.

4-1- ترابط الأفعال وبناء متوالية الحلم:

بنيت الأحداث في الروايات الحلمية مجال الدراسة وفق أنساق بنائية تتراوح بين التناوب والتتابع والتنضيد والنسق الدائري، وهي الأنساق التي حاول (فلادمير بروب) الكشف عنها في دراسته للحكايات الشعبية، ثم تطورت على يد شلوفسكي، وأطلق عليها المصطلحات التي تعرف بها، وهي أنساق يندمج بعضها مع بعض ولا توجد منفردة في الروايات.

وتتوزع الأحداث في الروايات طبقًا للعلاقات التي تربطها ببعضها، فإذا أمكن تقسيم النص إلى وحدات صغرى فإن نوع العلاقات التي تقوم بين الوحدات يمثل المعيار الأول لتمييز الأبنية.

وقد استعان تودوروف بالدراسات اللغوية على مستوى الجملة، للكشف عن العلاقات القائمة بين أجزائها في محاولة لصياغة نحو للحكي[1]، وقسم هذه العلاقات إلى ثلاثة أنواع:

1- علاقة زمنية ناشئة عن تتابع الأحداث في النص، وهي أبسط العلاقات.

2- علاقة منطقية أساسها السبب والنتيجة، تقوم على أفكار ضمنية وافتراضات تقتضيها الأحداث.

---

(1) السيد إبراهيم، مرجع سابق، 45.

3- علاقة مكانية قائمة على وجود تشابه بين جملتين في إطار فكرة التوازي وما يتفرع عنها من تفرعات كثيرة، وهذا النوع يسود في الشعر.

ورأى أن الرواية تتوزع العلاقات الثلاث في بنائها بنسب مختلفة[1] وطبقًا لنمط العلاقات المهيمنة تتحدد الخصائص المختلفة للمتوالية.

فإذا رغبنا في استثمار معطيات دراسة تودوروف لصياغة متوالية للرواية الحلمية النسائية السعودية المعاصرة فإن العلاقة المنطقية القائمة على السببية هي العلاقة الأقرب للروايات الحلمية؛ نظرًا لاعتماد الروايات على الحلم والترابطات النفسية التي تؤدي إلى إسقاط الزمن التتابعي للأحداث .

ويحدد تودوروف ثلاثة أنماط من الجمل في إطار هذه العلاقة المنطقية:

- الأول: نمط تخييري ويمثل الجمل التي لا تجتمع معًا في متوالية واحدة، فإن وجدت إحداها نفت الأخرى.

- الثاني: نمط اختياري ويمثل الجمل التي يجوز أن تظهر في القصة ويجوز ألا تظهر فهي ليست واجبة الظهور.

- الثالث: نمط إجباري ويمثل الجمل التي يجب أن تظهر في الحكاية دائمًا.[2]

غير أن إقامة نحو لبنية الحكي لا يصلح إلا مع النمط التخييري حسب تصنيف تودوروف[3] وهو ما لا يتفق مع بناء الرواية الحلمية التي تقوم على النمط الاختياري، والذي يتسم بتداعي الصور والخواطر والذكريات من خلال مجرى الشعور الذي يرتبط بالحالات النفسية، ولا يخضع لنظام منطقي.

من جهة أخرى فإن نحو الحكاية (توبولوجيا الحكاية) يمكن أن ينهض على أنماط أخرى تتصل ببناء القصة، ومنها النمط الذي يتكون من الانتقال من توازن إلى آخر وفق (النموذج الخماسي) الذي اقترحه بول لاريفاي (P.Larivaille) الذي يمثل بنية فوقية بعناصره الخمسة[4]:

1- الحالة الأولية للتوازن أو بنية الاستهلال (Lasituationtnitiale).

2- التحريض والإثارة (Per turbateur).

---

(1) السيد، مرجع سابق، 51. وانظر أيضًا: فضل، مرجع سابق،271- 272.

(2) المرجع السابق، 53.

(3) المرجع السابق.

(4) الداهي، سيميائية السرد، مرجع سابق، 135.

3- الحدث أو العرض.

4- الجزاء أو البحث عن حل (Resolution).

5- الحالة النهائية للتوازن (Las ituation finale).

وهي العناصر التي يمكن تكوين نحو تقريبي لمتوالية الحلم في الرواية النسائية بالاعتماد على معطياتها.

ففي رواية (الفردوس اليباب) يمكن ملاحظة متوالية واحدة انتظمت فيها الأحداث على النحو الآتي:

1- الحالة الأولية للتوازن: حضور صبا لحفل الخطوبة مشاركةً لصديقتها (خالدة) رغم وقوعها في مشكلة حمل غير شرعي وتنكر الطرف الآخر له، فإنها كانت مسرورة لخطوبة زميلتها.

2- الإثارة والتحريض: تتجلى في الصورة الإشهارية ممثلة في توسد ذراع عامر لذراع خالدة.

3- الحدث: الرغبة في الغناء لعجز أدوات التعبير عن استيعاب الصورة الإشهارية التي اختلطت فيها المشاعر.

4- الجزاء: إجهاض صبا لنفسها والتخلص من الحمل.

5- الحالة النهائية للتوازن: موت صبا بعد قرارها الانتحار واللحاق بطفلها.

هذه المتوالية التي تنتظم فيها الرواية يقابلها ثلاث متواليات أخرى تتشاكل معها تمثل الأحداث الثلاثة الأخرى في الرواية والتي تربطها جميعًا بثيمة (القسوة).

وفي رواية (آدم يا سيدي) تنتظم الرواية وفق متوالية كبرى تغذي عناصرها الأحداث المتنوعة في الرواية، وتسير المتوالية وفق العناصر الآتية:

1- الحالة الأولية للتوازن: تمثلها حياة عائشة في كنف حمزة أنثى مدللة مع زوج كريم وحنون.

2- الإثارة والتحريض: يتجلى في استشهاد حمزة وهو يؤدي واجبه الوطني في دحر تجار المخدرات.

3- الحدث: مواجهة عائشة للحياة مع أبنائها الأيتام بمفردها محققة استقلالًا على سلطة الزوج (المتوفى) وصراع مع المتغيرات في حياتها.

4- الجزاء: تعرضت التجربة للكثير من الصعوبات التي تحتاج إلى حلول، كسجن عدنان ثم زواجه وسفره، وزواج راجية ورانية، ومواجهة عائشة للجنس الآخر ممثلًا في إسماعيل والسائق أماندو، وانتهت هذه التجارب لصالح عائشة.

5- الحالة النهائية للتوازن: تتمثل في رضى عائشة عن النتائج التي حققتها مما جعلها تواجه حمزة في رسالتها له حامدة لله شاكرة على ما منحها من قدرة على مواجهة الصعوبات.

وينبغي الإشارة هنا إلى أن كل شخصية من الشخصيات تمثل حلقة من الحلقات التي تعمل متآزرة على توجيه المتوالية الكبرى بفعل ما تسترجعه عائشة من ذكريات تجمعها بها وهو ما يمثل متواليات سردية صغرى.

وفي رواية (أنثى العنكبوت) تبرز متوالية واحدة ممتدة من بداية الرواية إلى نهايتها ممثلة في قصة أحلام، لتأتي بقية قصص أخوتها متشاكلة مع أحداث القصة الرئيسة ومغذية لها في الوقت ذاته، وهو ما يمكن تمثله على النحو الآتي:

1- الحالة الأولية للتوازن: حياة أحلام مع إخوتها في ظل أم مريضة نفسيًا وأب عنيف في التعامل.

2- الإثارة والتحريض: تتمثل في توالي عنف الوالد على أحلام ليصل إلى قمته عند تزويجها بأبي علي تاجر قطع الغيار العجوز الذي يكمل بسط سلطته وعجزه على أحلام.

3- الحدث: يتمثل في تخلص أحلام من مصدر القهر والاستلاب الجديد (أبي علي) بضربه على رأسه وقتله .

4- الجزاء: ويتمثل في تداعيات قتل أبي علي من إصابة أحلام بلوثة عقلية أودعتها مستشفى الأمراض العقلية، ثم تحميلها مسؤولية قتل أبي علي وإحالتها للسجن.

5- الحالة النهائية للتوازن: تمثل اللحظة التي انطلقت منها الرواية، وهي مرحلة اتزان عقلي لأحلام قابعة خلف أسوار السجن في محاولة للانكشاف على ذاتها وإعادة قراءة الأحداث تسليمًا بها.

أما رواية (وجهة البوصلة) فقد خضع بناء الأحداث لجملة من التداخلات، فالذاكرة تقوم بسرد الحكايات من خلال توظيف تقنية تعدد الأصوات في الرواية، لذلك اتسمت الرواية بإنتاج المفارقات السردية استرجاعية أو استباقية لا لسد ثغرات زمنية في المحكي الروائي كوظيفة أساسية، وإنما لأداء وظيفة تنويرية داخل هذا المحكي هي الكشف عن الطبائع المميزة للشخصيات، فالاسترجاعات مثلًا لا تكتفي بترميم المسكوت عنه في السرد وكشف ماضي الشخصية فحسب، بل ترهص بالدور الذي ستنهض به الشخصيات في

الأحداث الروائية، إضافة إلى ما يتخلل البناء من قطع بالوقفات الزمنية، وبناءً على هذه الرؤية يمكن وصف الرواية بأنها (رواية شخصيات) لا (رواية أحداث) فلا يمكن إخضاع أحداث الرواية لمتوالية وفق النموذج الخماسي ولكن يمكن بناء متوالية الرواية وفق رؤية استرجاعية استباقية ذات سعات وأمداء متنوعة.[1]

وفي رواية (توبة وسلي) تتكون لدينا متوالية كبرى تتغذى من أحداث الرواية وتنطلق من:

1- الحالة الأولية للتوازن: التي تتسم بالاستقرار ممثلًا في قناعة (فارس) بحياته بين زوجه وأبنائه.

2- الإثارة والتحريض: وتتمثل في الحلم الذي رآه (فارس) حيث يأمره الشيخ بالصلاة على النعش الطائر، ويتكرر هذا الحلم مرة أخرى ليخرج بعدها فارس لتأويل الحلم.

3- الحدث: ويتمثل في الأحداث والصعوبات التي تواجه فارس في رحلته برًّا وبحرًا من سرقة وأسر ومنادمة.

4- الجزاء: ويتمثل في تأويل توبة لحلم (فارس) بجعل العلم الذي اكتسبه فارس من رحلته خير زاد يحول دون اجتراح السيئات.

5- الحالة النهائية للتوازن: تتمثل في وقوف فارس أمام قبر توبة بعد دفنه واسترجاعه لذكرى الخروج التي أوصلته إلى قبر توبة.

وتنتظم رواية (مزامير من ورق) في متوالية كبرى تمثل رحلة (ميس) منذ خروجها من حجرتها حتى تخليها عن (عشق) على النحو الآتي:

1- الحالة الأولية للتوازن: يقظة ميس وخروجها خارج حدود حجرتها رغبة في الحياة والانطلاق.

2- الإثارة والتحريض ويتمثل في لقائها بعشق ووعده لها بإحضار الزهرة الحمراء ذات الأوراق العشقية.

3- الحدث: ويتمثل في الصعوبات التي تعترض طريق ميس وعشق وتحول دون اجتماعهما في البر والبحر.

4- الجزاء: لقاء ميس بعشق في الكهف بعد معاناة طويلة لهما.

---

(1) المدى: هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة.
والسعة: المدة التي تستغرقها المفارقة أو التي يغطيها الاسترجاع أو الاستباق.
للاستزادة:
لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، 74

5- الحالة النهائية للتوازن: مغادرة ميس للكهف والانفصال عن عشق وأكاذيبه لتنطلق في مغامرة جديدة مرتكزة على عناصر الحياة الماضية ومستشرفة لآفاق حياة مقبلة بعيدة عن وصاية عشق وحرصه وفق نمط (التوازي).[1]

وهكذا برزت المتواليات الكبرى للروايات المعنية مختلفة في بنيتها رغم خضوعها لمعطيات النموذج الخماسي مما أدى إلى تعذر إدراجها في نظام بنائي واحد لما في ذلك من قضاء على ما تمتاز به من تباين بين نصوصها، ولعل هذا يتفق مع الانتقادات التي وجهها (رولان بارت) للبنيويين ورأى في رص النصوص في بندول ملحق بالنتيجة التي يتصورونها أصلًا لا يحيد عنها يفقدها الاختلاف والتفرد الذي يميز النصوص.[2]

4-2- التحفيز التشكيلي للحدث:

وهو التحفيز الذي يمثل ملمحًا بارزًا في السياق الروائي للحلم، فكل حدث جزئي يشكل حافزًا للحدث الذي يليه، وهكذا حتى يتشكل الحدث الكلي للحلم.

والرواية الحلمية تنتظم في سلسلة من الأحداث المتداخلة التي يبدو الزمن من خلالها غير متتابع تتابعًا منطقيًّا "فيعيش الكاتب الماضي والحاضر والمستقبل من خلال استحضار الذاكرة في زمن الحضور".[3]

فإذا عُدَّ الحدث الكلي للحلم هو وحدة سردية كبرى، فإن الأحداث الجزئية هي وحدات سردية صغرى في نسيج الحلم، وقد ذهب توماشفسكي في تقسيمه للحوافز الفاعلة في المتن الحكائي إلى تقسيمها إلى نوعين:

حوافز مشتركة (أساسية) وحوافز حرة (ثانوية) فـ "الحوافز التي لا يمكن الاستغناء عنها تسمى حوافز مشتركة Associes ، وأما تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث فهي حوافز حرة Libres ".[4]

---

(1) التوازي: إعادة إنتاج للماضي لاستشراف المستقبل، انظر: بنكراد، سيميولجيا الشخصيات، مرجع سابق، 183.

(2) بارت، مرجع سابق، 123.

(3) مبروك، الظواهر الفنية، مرجع سابق،300.

(4) توماشفسكي، مرجع سابق، 199.

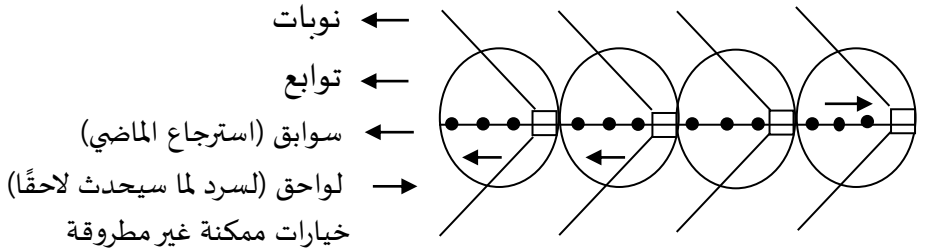
وكان فلادمير بروب من أوائل النقاد الذين اهتموا بدراسة نحو للوحدات السردية من خلال مفهوم الوظائف في الحكايات الشعبية، ثم تطور المفهوم عند غريماس وتودوروف إلى عناية بالجانب الوصفي إضافة للجانب الوظيفي.

وتأتي دراسة (رولان بارت) أكثر شمولية لمفهوم الوحدات السردية، فهو يقسم الوظائف إلى نويات وتوابع (وساطات).

فالنويَّات هي اللحظات السردية التي تحدث نقاطًا حاسمة في المجرى الذي تتخذه الأحداث وتتصل بالأعمال التي تنهي مشكلة أو تثيرها.[1]

والتوابع أو الوساطات هي نتاج تتابع خيارات النويات، وتمثل اللحظات الجزئية والأحداث التي لا تغير من المجرى بل تكون معالمه المتسلسلة المتوقعة ولا يستغنى عنها في النسيج المتحرك لأنها تصب في المحور العام.[2]

ويمكن تصور هذا البناء وفق الشكل الآتي[3]:



شكل (4-2) تمثل النويَّات والوساطات عند رولان بارت

فكل دائرة تمثل وحدة سردية كاملة، وترتبط النويات بخط عمودي للإشارة إلى الاتجاه الرئيس للسرد، والخطوط المائلة تشير إلى ممرات سردية ممكنة غير مطروقة، وتبرز التوابع من خلال التعاقب العادي للأحداث، وتمثل الأسهم الجانبية السوابق أو اللواحق في الحكي.

واعتمادًا على ذلك يمكن تقسيم التحفيز الفعلي الوظيفي في المتن الحكائي إلى نوعين[4]:

---

(1) بارت، مرجع سابق، 105.

(2) المرجع السابق.

(3) رزق، مرجع سابق، 45.

(4) مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 152.

1- التحفيز الفعلي المركزي (الحوافز المشتركة/ النويّات).
2- التحفيز الفعلي الفرعي (الحوافز الحرة/ التوابع).

1-2-4 التحفيز الفعلي المركزي:

ويراد به التحفيز الذي "يشكل ملمحًا بارزًا في النص الروائي، ويكون مشتركًا في كل سياقات الرواية وأحداثها؛ أي يكون أساسيًا ومركزيًا بالنسبة للمتن الحكائي"[1].

ويتمثل التحفيز الفعلي المركزي في كل الروايات الحلمية، ونقف على سبيل التمثيل لا الحصر عند اثنتين منها:

رواية (الفردوس اليباب)، ورواية (أنثى العنكبوت)

ففي رواية (الفردوس اليباب) لليلى الجهني يمكن تمثل الوحدات السردية الكبرى في الرواية في أربعة أحداث رئيسة تسيطر على ذهن (صبا) بعد وقوعها في(الخطيئة) وهي:

1- تخلي عامر عنها وجحوده للعلاقة التي أثمرت حملًا غير شرعي.
2- خطوبة (عامر) و(خالدة) وصدمة (صبا) يوم الخطوبة.
3- قرار (صبا) الإجهاض والذهاب للمرأة الصامتة.
4- انتحار (صبا) لمشاركة طفلها عقوبة الخطيئة.

فحدث الخطيئة الذي سيطر على ذهن (صبا) دفعها إلى استحضار التجربة مع عامر مما أدخلها في هلوسات واختلالات عقلية تبرز كأحلام تتراءى لـ (صبا) في يقظتها وتستدعى من خلالها ذكريات المكان الذي ارتبط بالخطيئة، لتمثل (جدة) شخصية فاعلة في تجربة (صبا)، فتأتي شوارعها ومحلاتها التجارية وبحرها شواهد على الفوضى التي عَمَّتْ المدينة مما دفع (صبا) إلى إسقاط حالتها الفكرية والنفسية على معالمها، ولتجعل من (فوضى العلاقات مع عامر) رسالة تحذيرية للانحدار الحضاري الذي تبدى في جدة رغم المظاهر المغرية التي تبديها لأهلها.

وتستعين (ليلى الجهني) في الرواية بما يعزز هذه الرؤية من خلال (شاليه الفردوس) الذي يمثل أملًا في السعادة دفع (صبا) للوقوع في شرك التجربة التي زينها لها عامر (ديك المزابل) في مغامرة مجنونة غير محسوبة النتائج.[2]

---

(1) مبروك، مرجع سابق، 152.
(2) الجهني، مصدر سابق، 6.

وفي رواية (أنثى العنكبوت) نجد التحفيز المركزي من خلال تتابع المشاهد وفق منطق سببي يعبر عن معاناة المرأة في مواجهة سلطة بطرياركية تستلب حقها في حياة كريمة، ويمكن تمثل الحوافز المركزية في الرواية في عدد من الوحدات السردية، منها:

- السجن الذي يمثل وحدة سردية كبرى بما يحيل إليه من مكان مغلق وجدران عالية تسد منافذ الحياة في وجه (أحلام) التي تجد نفسها محاصرة بذاكرة تتولى فيها وجوه نساء منهكات:

"أدرت رأسي تجاه الحائط أتامل الدوائر الحمراء المرسومة بقلم شفاه أحمر رخيص وشفاه أكثر رخصًا وابتذالًا، وتساؤلات شتى تدور داخلي وتسحق في دورانها السريع سؤالي الدائم عن الحرية ومعناها.."[1]

ومن بوابة الحرية تنطلق معاناة أحلام مع والدها الذي استلب هذا الحق فأدخل الشخصية في صراع مع واقعها ومجتمعها، ليبدأ المكان/ السجن في نسج شبكة من الرؤى التي تشكل الفضاء الروائي المغلق على أحلام وذكرياتها تسترجع من خلالها سيرة حياتها كاملة منذ الطفولة حتى إيداعها بوابة السجن.

وتأتي الرؤية الحلمية لأحلام بين الزمنين حافلة بالوحدات المركزية التي يمكن تمثلها في:

1- وفاة والدتها في مستشفى الأمراض النفسية وهو ما مثّل نقطة ارتكاز في الرواية، فتبرز الأم في ذاكرة (أحلام) بكلماتها المأثورة (لا حول ولا قوة إلا بالله) كلما اصطدمت بوالدها، وتفرَّ إلى هذه الذكرى علَّها تجد منهلًا ترتوي منه صبرًا وتحملًا:

"لا أدري لماذا تراءي لي وجهها هذا الوقت فقط دون بقية الأيام السابقة ترى هل كنت أشعر بحاجة إليها، أستمد من خيالها طاقة على الصبر والاحتمال أم كانت تمثل لي الاستسلام اليائس والخنوع الذليل والامتثال إلى ما ليس لنا طاقة بتغييره أو احتماله.. ؟".[2]

2- تعيين أحلام في القرية النائية بعد تخرجها ووساطة زوجة أبيها عند والدها شكَّل تحفيزًا بارزًا في دفع الأحداث وتغذية السرد بعلاقات متنوعة على المستوى الوظيفي، وعلى مستوى الحياة الاجتماعية والعاطفية لأحلام ليبرز سعد أملًا وحيدًا في الخلاص من المعاناة.

3- إيصال سعد ووضحى لأحلام إلى المنزل مساء بعد مرض أبي راشد المفاجئ، وتعذر الاتصال بوالدها شكَّل عائقًا قويًّا في وجه الحب الوليد بين أحلام وسعد، وهو الحدث الذي أسهم في تغذية السرد بأحداث متنوعة؛ حيث ينهال الأب على (أحلام) بالضرب، ويستغل ذلك دافعًا لرفض تزويجها بـ (سعد) وإرغامها على الزواج بتاجر قطع السيارات (أبي علي):

---

(1) العليان، مصدر سابق، 9.

(2) المصدر السابق، 172.

"ما إن وقفت السيارة أمام الباب، ووضعت يدي في يد وضحى لأسلم عليها مودعة حتى خرج أبي لا أدري من أين .. كما رد خارج لتوه من قمقمه .. نظر إلى السيارة ومن بداخلها نظرة صاعقة قاتلة ارتعدت لها فرائصي .. وفي البيت تلقيت صفعات دار لها رأسي فنسيت كل شيء ..."[1].

4- زواج أحلام بأبي علي بعد نجاتها من حادث السير الذي تعرضت له صديقاتها أسهم في قطع أمل الارتباط بسعد، خاصة بعد اكتشافها عجز أبي علي الجنسي، ونقلها إلى داخل الرياض بعيدًا عن القرية، وهو الأمر الذي غذى السرد بسياقات متنوعة، فدخلت (أحلام) في علاقات جديدة في منزل أبي علي مع زوجتيه، ومع صديقات العمل الجديد، وأسهم من جهة أخرى في انقطاع أحلام عن عائلتها بعد فرض الزوج طوقًا من الغيرة والشك حولها.

5- ضرب أبي علي لأحلام فجر الحقد النامي عليه وعلى أبيها من خلفه مما دفعها لمقاومته وضربه بعصاه لترديه قتيلًا، فتحمل إلى مستشفى الأمراض العقلية وبعد التأكد من سلامتها تودع السجن انتظارًا لتنفيذ العقوبة:

"أنهال علي بالصفعات والركلات والضرب المبرح .. وغلياني يزداد والحرارة في جوفي تطلق حممها حتى نسيت نفسي وخرج المارد الحبيس داخلي ليعلن عن انتهاء فترة صمته .. دفعته بكلتا يدي .. فأمعن في ضربي ولم أشعر إلا ويداي تمتدان إلى عصاه الغليظة الملقاة على الأرض وأهوي بها بكل قواي على رأسه الفارغة فأحطمها بضربة واحدة .."[2].

وتشكل الأحداث السابقة سلسلة من الوحدات المركزية التي أسهمت في توجيه مسار الحلم في الرواية، وهو المسار الذي تشاكل في ذاكرة أحلام مع مسارات أخرى لأخوتها أسهمت تلك المسارات في تأكيد معاناة الذات في مواجهته ذات متسلطة تسعى إلى ممارسة أدوار سلطوية عليها.

2-2-4 التحفيز الفعلي الفرعي:

وهو التحفيز الذي يعنى "بالوحدات الصغرى ذات الفعالية الثانوية أو الحرة أو الفرعية التي يمكن تجاوزها في السياق الروائي دون أن يحدث خلل في المتن أو المبنى الحكائي"[3].

---

(1) العليان، مصدر سابق، 124.

(2) المصدر السابق، 195.

(3) مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 156.

وقد شكل هذا التحفيز ملمحًا بارزًا في عدد من الروايات الحلمية، نقف عند إحداها على سبيل التمثيل:

فرواية (وجهة البوصلة) يدور حدثها الكلي حول محكي (ذاكرة الموتى) الذي يدفع بنورة الغامدي إلى صياغة رواية يتشكل فضاؤها الروائي بين قبور الموتى التي تحييها كل صباح:

"صباح الخير أيها الراحلون ...

صباح الخير .. قبر (فضة) صباح الخير قبر (السبتي)

صباح الخير قبر (بركة) . صباح الخير أيها الراحلون .."[1]

وبهذا تكون الرغبة في إعادة تشكيل الواقع دافعًا لناريمان لبعثرة الذاكرة واستحضار الماضي وتعرية العلاقات بين أفراد المجتمع في تلك البقعة الجنوبية فتبرز الوحدات السردية الفرعية حافلة بالتفاصيل التي تجلي أصوات الشخصيات في ذاكرة ناريمان، وتكشف عن صراعها مع متنها الثقافي والاجتماعي، ويمكن تمثل أبرز الحوافز الفرعية في الرواية في مشاهد متعددة، منها :

1- مكالمات ناريمان لعلامة أسست أفقًا للعلاقة المرغوبة بين الرجل والمرأة في المجتمع وهو ما أثرى السرد بتفاصيل لحدود علاقة متوازنة بين الروح والجسد دفعت ناريمان للهروب من علامة كلما غشيت لغته إلماحة وصال:

"ألا تشفقين على حفلة الملائكة من شغب البشر؟

- أنت تخيفني .. أفق وإلا هربت بأمنيتي.."[2]

2- (ختان السبتي) حدث أرخت به الساردة كثير من الأحداث التي طرقت ذاكرتها: فقبل موته بأشهر متعددة خرج واختتن .. وبعد ختانه تزوج بزينة ثم مات، وعند ختانه بكى:

"عمي الذي بكى ذات ليلة في قلب الجد الكبير في ليلة صيف حار يومها أمسك بيد الطبيب وهو يجر صوته من جبال ..

هذا كثير ..

الوحيدة التي شهدت بكاءه أنا والطبيب ودمه الذي سال من بين فخذيه أوجعتني الذاكرة.."[3]

---

(1) الغامدي، مصدر سابق،21.

(2) المصدر السابق، 13.

(3) المصدر السابق، 16.

3- (كفن القش) الذي صنع عوضًا عن جثة (فضة) الهاربة من فراش موتها حفز سياقات متعددة في الرواية لتصبح ذكراه تاريخًا لكشف الزيف الذي غشي العلاقات في بيت السبتي، وحافزًا لهروب ناريمان المتكرر من بيت السبتي، وانتظارها بين الوقت والآخر عودة فضة إلى الحياة ثانية:

"فضة إلى هذه اللحظة .. ما زلت أنتظرك .. وأنتظر قرع زجاج النافذة بأصابع سمراء وصوت مبحوح ... تعالي .."[1].

فمشاهد احتضار فضة واختفائها المفاجئ تتداعي على ذاكرة الساردة محدثة هزات نفسية لها ومغذية لاسترجاعات متعددة في الحلم .. أنادي .. "فضة" لم تمت لم تمت .. ربما أنا التي مت .. أجل أنا التي مت ترى كم من المرات سأموت ؟!.[2]

4- (العرق الأسود) الذي تعهد السبتي بقطعه من عائلته شكل ملحمًا في الرواية غذى السرد بسياقات متعددة تمثلت في زواج السبتي ببركة لأنها:

"ابنتنا ومن صلب ظهورنا، ولن تخرج من الدار، وهي عاري، ثم إن لونها لن يهيئ لها رجلًا ينسى أنها ابنة أمه سوداء".[3]

ثم حجرها في داره عشرين عامًا، وطلاقها بكرًا دون أن تشي به إلى قاضي لأنه "ابن عمي، وعيب أن أشي به لقاضي أو حتى لولي".[4]

وهو الحافز ذاته الذي دفعه إلى تزويج حمود بفضة

"سأقطع دابر هذا العرق الخسيس .. هذا العرق الأسود

وها أنا قد أنجزت نصف المهمة وعليك يا (حمود) النصف الباقي .."[5].

5- انتقال (ثامر) من جدة إلى القرية الجنوبية للعمل في المستوصف كان حافزًا لتغيير حياته وحياة فتيات القرية، "هذه البلدة يا (فضة) تعني لي نصف العالم، فهي البقعة التي وجدت بها السلام الروحي والأمان النفسي أرض حالمة لا تزال بكرًا هي المكان الأمثل الذي أختاره الله لمثلي .."[6].

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 149.

(2) المصدر السابق، 181.

(3) المصدر السابق،172.

(4) المصدر السابق.

(5) المصدر السابق، 194.

(6) المصدر السابق، 94.

وهو ما انعكس على ذاكرة ناريمان الملتهبة بحبه:

"في الماضي كان ثامر أجمل الخلوات، ولا أظن أن هناك لحظات تعادل لذة الهرب إلى حيث يختبئ بين أشجار التوت خلف المنحدر المغطى بتعريشات العنب".[1]

6- دهس (عبود السبتي) لوجه فضة العجوز بنعاله ظلت ذكرى تطرق وعي بركة بين الوقت والآخر وتتمنى الانتقام لوالدتها، وهو ما تحقق بعد ذلك بحمل فضة من حمود رغمًا عنه:

"كل عيد يراودها حلم لا يموت .. وهو كيف يمكنها أن تدوس بقدمها على رقبة (السبتي) في يوم ما من أيام عمرها..".[2]

7- هروب ناريمان المتكرر من منزل حمود شكَّل حافزًا لإعادتها في كل مرة إلى منزل السبتي مرغمة ثم استقلالها في النهاية في ركن قصي في بيت السبتي كامرأة معلقة لحمود:

"هذا الهروب ليس اعتراضًا وإنما رغبة في العودة إلى حياة أولى..".[3]

8- مثَّل اغتصاب عبود السبتي ورفاقه لفضة العجوز في الصحراء حافزًا للسرد المناهض للعبودية في أقبح صورها في أكثر من سياق في الرواية، وظلت ذكرى الاغتصاب معاول تهوى على رأس فضة بين الوقت والآخر بأحداثها المهينة لكرامتها:

"يا فضة أختاري أحد هؤلاء ..

ليس الآن ..

تحثو التراب على رأسها .. وتواصل النواح ..

يقترب منها أحد الرجال ويناديها .. ترتد ببصرها إلى مختطفها ..".[4]

ثم تتطور العلاقة بعبود إلى إغراء تهيأ له فضة رغبة في التحرر بإنجاب الأبناء:

"وكان إذا ما عاد من صيد أو سهر كنت أنتظره، وأقلب صفيحة للجلوس عليها، أو أقف فوق كوم حطب أنتظر خطواته، فأسكب المسك الذي أسرق منه قطرات من غرفة (جميلة) على رأسي، وأرقد على بطني كأنما أنا نائمة فأشعر به يقترب مني ويركلني بقدمه:

قومي إلى الداخل ..".[5]

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 87.

(2) المصدر السابق، 105.

(3) المصدر السابق،210.

(4) المصدر السابق، 155.

(5) المصدر السابق، 163.

9- مثل (خلخال فضة العتيق) علامة فارقة لحياتها قبل الزواج وبعده، فلم تنزعه إلا ليلة زواجها بحمود "يا فضة الخلخال العتيق .. نزع من كاحلك ليلة عرسك".[1]

لتستحيل حياتها إلى نمط مغاير عما كانت عليه في لباسها وفراشها تصور حياتها الجديدة فتقول:

"تصلبت وسط غرفة مفروشة بالسجاد الأحمر ومزينة الأركان بالخشب الأسود المنحوت في الحائط، السرير واسع .. والمرايا ثلاث، والثياب ملونة وكثيرة وملطخة بالكلور وقوارير العطر غريبة، ولم أستطع لفترة أن أستوعب فكرة أن كل ما حولي ملكي، وأن تحت أضلعي غلة العمر".[2]

10- رقية جميلة لزينة بنت الرعيان في حضرة السبتي الذي تعلق قلبه بها، وما ترتب على ذلك من إعلان رغبة الزواج بها، ثم غيرة جميلة منها:

"وزينة صاحبة اللثام الذي أغوى السبتي حين خلعته جميلة في صفرة العصر لتقرأ عليها آية الكرسي".[3]

11- شم بركة رائحة جسد فضة الذي خلا من رائحة رجل كشف لبركة باكرًا عن إعراض حمود عن فراش فضة، مما دفعها إلى توجيهها لسرقة حمود كي تنجب (فضة) ثالثة:

"لا رائحة رجل في جسدك ..كيف؟ أين رداء ليلة الدخلة.. دست رأسها في الخزانة وأخرجته .. لا يزال الساتان بلمعته وعطره ..وانسداله".[4]

وهكذا يتشكل التحفيز الفعلي للمتن الحكائي في الروايات الحلمية الأخرى من وحدات فاعلة في السياق تتفاوت بين جملة أو جزء منها أو موقف أو صورة، وتتباين فعاليتها بين مركزية وأخرى فرعية ثانوية.

❋ ❋ ❋

(1) الغامدي، مصدر سابق، 236.

(2) المصدر السابق، 226.

(3) المصدر السابق، 118.

(4) المصدر السابق، 153.

الفصـــل الخامـــس
تحفيــز الطبيـعة الروائيــة

تحرر الشكلانيون من التصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون التي تقوم على أساس أن الشكل غلاف يضم المضمون أو إناء يحيويه ،"وأصبح مفهوم الشكل مفهومًا متكاملًا من حيث المبنى و المعنى أوالتركيب والدلالة، وهذه نقلة نوعية تضاف للشكلانين عندما استطاعوا تجاوز التفرقة بين ما كان يسمى الشكل والمضمون والنظر إليهما نظرة إدماجية واحدة تنصهران في بوتقة الشكل المتكامل".[1]

ولعل هذه إحدى ثمار جهودهم في البحث عن الوحدات، وتصنيفهم للحكي بين متن حكائي ومبنى حكائي، فالرواية كجنس أدبي تقوم على عناصر أساسية وهي (الحكاية) التي تنطوي على القصة المتسلسلة زمنيًّا أو الأحداث التي تجرى بشكل منتظم، بما فيها الشخصيات وأفعالها، والمنطق الخاص الذي يربط بين الأحداث أو العلاقات وبين الشخصيات، والوصف الذي يتداخل مع المقومات الأخرى للنص ليؤدي معنى ما أو يعلن موقفًا أو يعبر عن معاناة.

وتحديد عناصر السرد الروائي لا يعني حصرها أو تحديد نسبة حضور عنصر وغياب آخر، أو إحداث توازن بينها؛ لأن هناك من العناصر ما لا يمكن القبض عليه، فوجود عناصر أساسية، وأخرى غير أساسية في المتن الحكائي يعود لا محالة إلى التقنيات السردية وطريقة توظيفها في بناء العمل الروائي.

وتتجلى رؤية توماشفسكي للتحفيز في أن إدراج أي حافز جديد وأساسي في صلب القصة ينبغي أن يكون مبررًا ومقبولًا بالنسبة للإطار العام؛ أي ينبغي أن تكون له علاقة شديدة بمجموع القصة، بحيث يلقى قبولًا عند القارئ[2]، وهي الرؤية التي تنفي الاعتباطية عن الحوافز في النص القصصي.

ويقسم الحوافز بناء على معطياتها في المتن الحكائي إلى ثلاثة أنواع:

1- التحفيز التأليفيّ.
2- التحفيز الواقعيّ.
3- التحفيز الجماليّ.

---

(1) مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 17.

(2) انظر: الفصل الأول، 18.

5-1- التحفـيز التـأليـفي:

حدد توماشفسكي مبدأ هذا التحفيز بأن "كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن ترد بشكل اعتباطي، فلا بد أن تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة"[1]، وقد أصبحت الأشياء أحد العناصر الأساسية في (الرواية الجديدة) حتى أصبح بعض روادها مثل (الآن روب جرييه) يرى أن الأشياء تطغي على عالمنا طغيانًا يتحول معه الإنسان نفسه إلى شيء وأن الأشياء التي تحيط بنا تستمد أهمية وجودها من وظيفتها بالنسبة إلينا؛ أي أن أي مشهد لا يبقى أبدًا خارجًا عنا تمامًا.[2]

ويظهر التحفيز التأليفي فاعلًا في سياق المتن الحكائي من خلال فاعلية عناصره في السياق بشكل يسهم في دفع الأحداث، ومن أبرز المحفزات التأليفية في سياق الروايات الحلمية:

5-1-1- التحفيز التأليفي للمؤثثات:

يطرح ميشال بوتور الأثاث شكلًا من أشكال الوجود الإنساني، فيعكس الصورة إلى موضوع الأثاث في الخطاب السردي، وذلك من خلال دراسته للأثاث ضمن ما يسمى "فلسفة الأثاث"[3] وتذهب معاجم اللغة في تحديد معنى الأثاث إلى معاني متعددة تحيل في عمومها إلى صورة السعة والارتياح التي يمكن أن يمنحها لمستعمليه.[4]

ويؤكد على "أن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه، فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور، وتوابع العمل ولواحقه".[5]

ولذلك فإن صورة الشخصية المنعكسة في أي نص من خلال شكل الأثاث تتحدد في المظاهر المختلفة سواء كانت اجتماعية أو غير ذلك .

وأهم ما يمكن ملاحظته في الروايات الحلمية إنها تهتم بتوظيف الأثاث لتؤدي من خلاله وظيفة تنويرية رمزية بالإضافة إلى الوظيفة التصويرية.

---

(1) توماشفسكي، مرجع سابق، 193.

(2) مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ط2 (بيروت: دار الفارابي 1993م)، 178.

(3) بوتور، مرجع سابق، 50-62.

(4) لسان العرب، مادة (أثث).

(5) بوتور، مرجع سابق، 53.

ويمثل أثاث الجلوس والنوم أكثر العناصر حضورًا في الروايات المعنية، ففي رواية (الفردوس اليباب) تجتمع (صبا) مع عامر في فردوسهما (الشاليه) الذي ترد صفاته الظاهرة دالة على الرفاهية التي صاحبت التجربة ممثلة في "الباب الخشبي الأبيض المزين بحليات ذهبية تومض تحت ضوء الشمس المتمايل".[1]

فالحليات الذهبية تمثل الإغراء الذي شد (صبا) لولوج (الفردوس المفقود)، وتأتي الشمعة في فضاء الفردوس لتحيل إلى علاقة وثيقة بنفسية (صبا) المغدورة التي ترتب طقوس موتها:

"ها أنذا وحدي أرتب طقوسي الأخيرة ... أثبت الشمعة على الطاولة ثم أتمدد على الأريكة؟ وأراقب الستائر التي تروح وتجيء مثل أشباح ...".[2]

فالشمعة المستوحدة على الطاولة تفاقم عزلة (صبا)؛ لأن وحدتها معادلة لوحدة (صبا) بعد فقد الثقة في كل شيء، كما أن الزمان في هذه اللحظة كما يقول باشلار "يضيء بالنسبة إليه"[3] أي بالنسبة لحالم الشمعة، وتتآزر الشمعة عند صبا مع الزهور الجافة على المنضدة الصغيرة، والممرات المعتمة والفراش الخالي وجهاز التسجيل..."[4]، فنجد الجفاف والجدب في أركان الشاليه دالًا على فقر (الحضارة) وهشاشتها التي صاغتها مع عامر في هذا الشاليه، فالأزهار/ جافة، والممرات/ معتمة، والفراش/ خالٍ، لتسهم العناصر الثلاثة بصفاتها في تأكيد عزلة (صبا) ووحدتها، وتذهب (ليلى الجهني) في تصوير شخصية (صبا) المتوحدة أبعد حيث تصفها بقولها: "يتجمد ذوبها على جوانبها مثل دمعة ..."[5] وكأن ذوبان الشمعة تطهير لنفس صبا المثقلة بالهزيمة والألم ... وهو ما يرى فيه باشلار ظاهرة – نموذجية- لأن ذلك: "مثل عظيم عن التطهر الفعال، أو إن هذه الدناسات بالذات تقدم النور المحض فيما هي تتلاشى...".[6]

ولعل التوظيف الأبرز للمؤثثات في هذه الرواية يرتبط بتجربة (صبا) مع منزل (المرأة الصامتة) التي أجهضتها، ابتداءً بالفضاء الخارجي للمنزل الذي تصوره بقولها: "تقف السيارة أمام المنزل. ثم فضاء رملي يمتلئ بصبية يلعبون ملابسهم قذرة وهيئاتهم متعبة ...لم يكن المنزل المكسو بطبقة من الجير الكالح المتآكل في بعض الأنحاء، لم يكن منبوذًا ولكن لم يكن

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 340.

(2) المصدر السابق، 32.

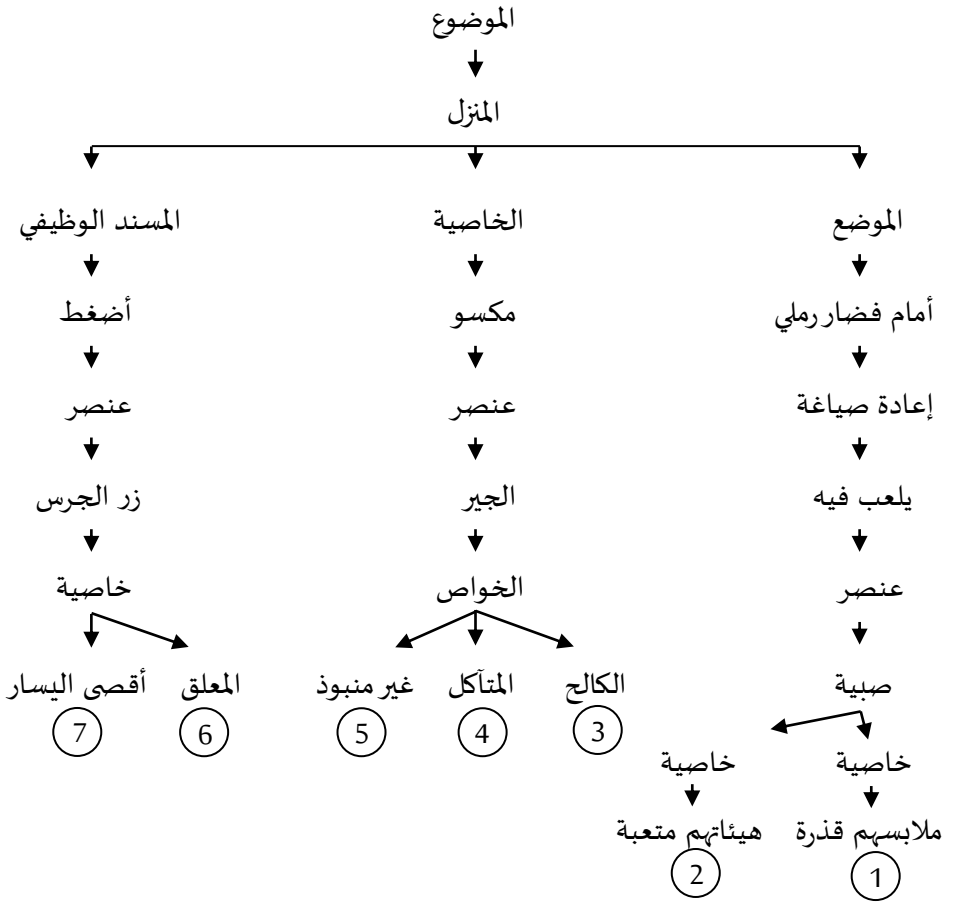
(3) باشلار، شعلة قنديل، 17

(4) الجهني، مصدر سابق، 32.

(5) المصدر السابق، 33.

(6) باشلار، المرجع السابق، 37.

محوطًا بالأحبة والصغار والأشجار...أضغط على زر الجرس المعلق في أقصى اليسار يتحرك خيال خلف العين ثم ينفتح الباب عن امرأة أربعينية تشئ ملامحها بحدة موجعة"[1] وهو الوصف الذي يمكن تمثله من خلال الشبكة الوصفية لـ (ج . ريكاردو)[2] على النحو الآتي:



(1) الجهني المصدر السابق، 19.

(2) شجرة الوصف التي أخذ عنها ريكاردو هي شجرة تعنى بتراتبية الوصف وتصور البنية الوصفية الفوقية التي تتغير من شكل إلى آخر، ويراعى في توظيفها أربع عمليات:

1- تعين محور الوصف.
2- تحديد مظاهر الوصف وظواهره.
3- تأطير الموصوف ومقارنته بغيره.
4- إعادة الصياغة والتعبير.

انظر للاستزادة: د. نجوى الرياحي القسطنطيني،في نظرية الوصف الروائي، ط1 (بيروت: دار الفارابي، 2008م)، 219 ومابعدها.

ينتهي الوصف للمنزل بسبع صفات تؤثث الفضاء الخارجي للمنزل تتآزر فيما بينها لتكشف نبذًا واحتقارًا للمنزل الذي يتم فيه الإجهاض، ويشير الى الحالة النفسية (لصبا) التي انعكست بنظرة سوداوية على المكان الذي بدا كئيبًا ومنفرًا من الخارج، فإذا ما دخلت صبا إلى منزل المرأة فإن البعثرة التي تكسو روح (صبا) الهشة تنعكس في كل مكان:

"على امتداد ممر غير مفروش أمضي فيه تترامى ظلال الأشياء من حولي: ستائر، مقاعد مكسورة، وسائد مجمعة، ألعاب متناثرة، أكوام من المجلات، عجلات مفككة وصناديق خشبية صغيرة..."[1].

إن بعثرة الأشياء في المكان يقابلها بعثرة لأفكار صبا في ذهنها؛ لأن كل شيء أصبح معطوبًا فالمقاعد مكسرة والألعاب متناثرة والعجلات مفككة، والبلاط العاري المرقش غير مفروش، ويزيد من معاناة (صبا) الأفكار المبعثرة التي تطفو على ذهنها في المكان المفكك:

"وينقبض قلبي حين أخال أن هذا البلاط الأبيض المرقش بألوان متباينة ليس أكثر من أرواح صغيرة، مكسرة مجرحة مهشمة".

وحين تدخل المرأة (صبا) إلى الغرفة التي سيتم فيها الإجهاض يبرز العري كدلالة على انكشاف صبا ومواجهتها الأخيرة لمصيرها:

" تفتح الغرفة فتهب عليّ روائح أحلامي وكوابيسي، وإذا أدخل تعروني برودة الأشياء من حولي: أرض عارية مثل روحي، والمرأة توصد الباب، مقعد خشبي بلا مساند، سرير طويل يغطيه قماش أبيض مصفر، وطاولة ميزت فوقها مقصًا ومشرطًا وأنبوبًا صغيرًا وحقنة ودواء ولفافة قطن وشاشًا".[2]

وتأتي الأدوات التي تستخدمها المرأة لتحيل إلى الطريقة البدائية التي تمت بها عملية الإجهاض، وبعدها تتطلع صبا إلى السقف:

"أعود بظهري إلى الوراء... أتطلع في السقف، ينقشع أمام عيني يطير بعيدًا، وتبدو السماء أكثر زرقة، والغيم يتناثر في أرجائها".[3]

ويمكن القول عمومًا بأن تحفيز المؤثثات في هذه الرواية اتسم بالعناية بكيفية توزيع الأثاث والأشياء، وتفاصيلها الداخلية الموحية أكثر من العناية بإبراز العلاقات الخارجية لها في المكان.

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 20.

(2) المصدر السابق، 21.

(3) المصدر السابق.

وفي رواية (آدم يا سيدي) نجد جنازة (حمزة) محمولة على محفة خشبية متآكلة الأطراف، وتجلس (عائشة) على مقعدها ثلاثة أيام لتقبل العزاء، تصور مجلس العزاء بقولها:

"أول مقعد في الصف جلست أمك كسيرة، تتقبل العزاء في صمت، وتوافدت النسوة، واحتشد المكان، وتقاطرت الوجوه والأجساد كالأمواج، كان الأمر أشبه بمهرجان للحزن، ودلال القهوة تطوف بين المعزين، وأكواب الماء وأقداح الشاي لا تنقطع، وموائد الطعام ما إن ترفع حتى يبدأ في إعدادها للوجبة التالية ... البيت خلا من أنفاسك، ثوبك على المشجب يعبق برائحتك، أشياؤك الصغيرة في كل مكان، خفيك، أزرارك الفضية، أقلامك، موس الحلاقة، فرشاة أسنانك، لن أفرط في شيء"[1] فبقاء متعلقات حمزة برائحتها بقاء للذكرى التي تطرق رأس عائشة بين الوقت والآخر.

ويأتي وصف المحكمة بأثاثها البسيط ليدل على التواضع الذي يحيط المكان رغم رهبته، فبعد أن رسمت له عائشة في ذهنها صورة رسمية فتخيلت القاضي بعباءته السوداء ومحلفيه يطرق المنضدة بمطرقة بين الحين والآخر، تفاجأ يوم الجلسة بمجلس مختلف:

"أجلت البصر في أرجاء الغرفة وتعجبت!! لم تكن هناك قاعة ولا منصة عالية ولا نيابة ولا محلفين، وإنما غرفة ضيقة بها مكتب متواضع، وعدد من الأرفف والمقاعد ..."[2].

وحين تصف عائشة مطبخها الذي تتلصص أخت حمزة عليه يبرز المطبخ بسيطًا بأرففه، ودواليبه وبراده، وفي إشارة إلى طبيعة المجتمع القائمة على المظاهر ترغب رانية من والدتها تغيير السجادة والستائر والوسائد القديمة للظهور بمظهر لائق أمام عائلة العريس الدكتور أمجد.

ولعل الوصف الأبرز للمؤثثات في الرواية يتجلى في تصوير معالم الفقر والبؤس التي تلف أحوال المسلمين في أفريقيا، فالنزل المهيأ لإقامة (عدنان) كان متواضعًا يتناسب مع حالة السكان الأصلية "أعدت لنا الهيئة نزلًا متواضعًا في بعض البيوت الخشبية الجاهزة، والمزودة بمواتير الماء والكهرباء، وتم توزيعنا على عدد من الغرف، لا تزيد الواحدة في اتساعها عن ثلاثة أمتار مربعة". وبولاني الصومالية تحمل عدنان إلى كوخها الذي يبدو متهالكًا فقيرًا في كل شيء: "وصلنا إلى مكان في زاوية قصيرة، مظلل بكومة من الأعشاب الجافة يجلس تحتها عدد

(1) شطا، مصدر سابق، 18.

(2) المصدر السابق، 31.

من الصبية الصغار .. وفي الحال أحضرت بعض الأوعية الخشبية، وراحت تسكب لهم الحليب واحدًا تلو الآخر ..."[1] فالمؤثثات في الرواية تحيل إلى العنصر الوصفي لإثبات هوية المكان الذي تكون فيه.

وفي رواية (أنثى العنكبوت) لا تأبه الرواية بموضوع الأثاث، وتحضر قطع الأثاث الموصوفة فقيرة في إمكاناتها الوصفية والدلالية، ومن ذلك:

1- وصف منزل وضحى الطيني في القرية الذي جاء متناسبًا مع مستواها الاجتماعي والمستوى العام للقرية النائية : "كان بيتهم غاية في البساطة والرثاثة ... مساحة كبيرة مسورة بالطين من كل الجهات ثم حجرات طينية متفرقة في أنحاء الدار، دخلنا إحدى هذه الحجرات البسيطة .. كانت مفروشة بحصيرة مخططة بألوان باهتة، ومجموعة قليلة من الآرائك الإسفنجية البسيطة تتوسط الحجرة، مدفأة قديمة تتوهج بالحرارة والدفء وفي ركن من الأركان وضع دولاب خشبي صفت عليه مجموعة من الأباريق النحاسية وبعض الأكواب الخزفية والمعدنية..."[2].

وطريقة ترتيب الأشياء توحي بالعناية والاهتمام رغم قلة ذات اليد مما يعكس مستوى ثقافة قاطني المنزل الطيني الذي أعجبت به (أحلام).

2- وصف أحلام لمنزل الزوجية بعد استيقاظها من عنف ليلة الزفاف مع أبي علي:

"أحدق في السقف الماثل أمامي بعيدًا كقاع بئر مخيفة ثم قريبًا كفوهة بركان يوشك أن ينفجر ثم ترقص الجدران أمامي بدون عناء أو موسيقى ..."[3].

وهو وصف يشير إلى التمزق والألم الذي كسا روح (أحلام) بعد استيقاظها من الإغماء الذي أفقدها وعيها.

وتأتي المؤثثات في (وجهة البوصلة) أكثر فاعلية في تشكيل معطيات التجربة التي تخوضها الشخصيات في علاقتها بالأشياء والأثاث، فالانزياح على المستوى المادي للفضاء يخضع لسلطة المتخيل والمعاني التي يرمي إليها، ومن ذلك:

1- مكان نوم فضة ولحافها العتيق الذي فرشته فضة لنومها قرب سرير جميلة، وكأنه يدل على المنزلة الوضيعة لها في منزل السبتي "وجدتها فجأة تنام قرب سرير جميلة

---

(1) شطا، مصدر سابق، 208.

(2) العليان، مصدر سابق، 33/32.

(3) المصدر السابق، 176.

تتوسد ذراعها الأسمر النحيل، وتلتحف بلحاف عتيق ... وكأن ذلك الفراش قد وضعته (جميلة) لتعرف هويتها، وإلى أي طبقة تنتمي ..."."[1]

2- طبيعة العري الذي كسا المكان في بيت السبتي معبرًا عن طبيعة المنازل المكشوفة في القرية الجنوبية التي انتقلت إليها الساردة (ناريمان) مع عائلتها، وليعكس في جانب آخر الإهمال والانكشاف الذي ينتظرها في المكان: "وفي الداخل رأيت العراء مستمرًا... الصالة التي تحيطها الغرف مكشوفة من الأعلى... وغرف النوم مواربة... ورائحة النوم العميق... حوامات هوائية تذبل عليها زهرات البرتقال..."[2] وفي صباح اليوم التالي تستيقظ في أول يوم لها في القرية على رائحة البيض والمرق: "أنزلقت من فوق السرير الخشبي الجاف بثيابي المتكرمشة تلفت يمينًا ويسارًا "حيرتني طرق المنزل المجهولة، والباحات الواسعة، والعنزات التي تتقافز حول (جميلة) قرب التنور، وتمتمات رجل تأتي من خلف -عمود ضخم من الأسمنت العاري من الطلاء... أكثر المكان مفروش بالحجارة الصغيرة..."."[3]

3- أثاث غرفة بركة التي يزورها السبتي من العيد إلى الآخر، ويأتي أثاثها ليدل على بيئة جنوبية تراثية، ولنتأمل المقتطف الآتي: "الإجابة تسمعها كل عام من السبتي يكررها كل عيد وهو يدلف على بركة في مجلسها، ويتكئ على حافة (الصلل) المصبوغ بالبوية الخضراء المزركش بالذهبي والفضي، والمنقوش بالأبيض، والدولاب الخشبي المتربع بدرفه المصبوغة باللون نفسه على رأس (الصلل) فما إن تراه حتى تكسر فوق الحجر الأحمر المتقد في حفرة صغيرة وسط الصلل بخورها وعودتها، ويعلو الصلل (النجر) فترتفع زمجرة مخنوقة في صدر العجوز (فضة) المتكومة في مصنف (حجازي) في الركن المقابل (للصلل) مرحبة بمقدم (السبتي) وخلفه سيل من الأطفال حيث تصحو القرية الرابظة على حافة الوادي على رائحة العود الأزرق، وبخور الدواسر الثمين وأصوات المهاريس، وصوت الإمام في مسجد العيد..."[4]، وحين يحضر جبر إلى المجلس يطل بوجهه من (الباب الخشبي ذي النقوش التركية..."."[5]

4- وصف ناريمان للمكان الذي شمله التطور بعد موت السبتي، وأضحى مزدانًا بالسجاد الأحمر والطاولات والآرائك: "في الدور الثاني وأنت تصعد إلى الدور الثالث... فراغ

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 68.

(2) المصدر السابق، 71.

(3) المصدر السابق، 72.

(4) المصدر السابق، 101.

(5) المصدر السابق، 103.

بين باب المدخل والسلم مزين بأريكتين من الخيزران، وطاولة بيضاء تستقيم بأرجلها الثلاث على سجادة حمراء مزينة بجمال وخيام... حيث أظل أرقب حمود حتى يغادر المنزل، فأصعد السلم اثنتين... اثنتين... أقذف برأسي على ظهر المقعد وأقابل الزجاج العاكس في الحائط المقابل أراقب صفرة المكان...".[1]

5- سقيفة المؤن التي كانت تنام فيها فضة العجوز، والذي يدل تأثيثها على المنزلة الوضيعة التي حظيت بها في بيت السبتي مما أورثها حقدًا دفينًا، تقول الساردة على لسان بركة في وصف السقيفة: "تشبه المسراب؛ نظرًا لطولها الذي يتجاوز الثلاثة عشر مترًا بعرض ثلاثة أمتار... بسقف عالٍ يشبه سقف مغارة تتدلى من علوه الشاهق القطاف الجلدية وأكياس التمر، وتتكيء على أركانها المؤن المكدسة، وتنام بصحبتها القطط والفئران والعنب والعروسات التي تنزلق من شقوق النوافذ في ذهاب وإياب...".[2]

6- وصف غرفة نوم ناريمان بعد زواجها بحمود من حيث السعة والكبر الذي تزهد فيه فتهرب منه لترضى بالعيش بعد رجوعها بين المزارع المهجورة في غرفة قصية جهة الوادي.

7- تأثيث أرض الاحتفال عند افتتاح أول مستوصف في القرية، فبعد أن رشت الأرض بالماء "فرشت بالسجاد الصوف... وفي كل ناحية من مكان الحفل علق فانوس كهربائي على عمود طويل، ونثر الشيح حول أطراف المكان من أجل أن تطرد رائحته الهوام والأفاعي...".[3]

8- غرفة فضة التي انتقلت إليها بعد زواجها بحمود، تقول في وصفها: "السقف المطعم بالجبس الملون والثريات الصغيرة... والغرفة المفروشة بالسجاد الأحمر، مزينة الأركان بالخشب الأسود المنحوت في الحائط، السرير واسع، والمرايا الثلاث ملونة وكثيرة وملطخة بماء الكلور وقوارير العطر الغربية"[4] وهي غرفة تكشف عن الوضع الجديد لفضة في بيت السبتي بعد زواجها بحمود، وتشير كذلك إلى المكانة الاجتماعية والاقتصادية لعائلة السبتي في القرية القصية في الجنوب.

9- تأثيث المكان الذي أعد لعزاء السبتي بالسجاد، وحاجزه الذي يفصل النساء عن الرجال: "تناثر الرجال على البسط المفروشة وقطع السجاد الذي زين بها الصيوان...".[5] وهو ما يكشف طبيعة الحياة الاجتماعية في القرية.

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 148.

(2) المصدر السابق، 162.

(3) المصدر السابق، 187.

(4) المصدر السابق، 164.

(5) المصدر السابق، 266.

10- تأثيث المكان الذي شهد موت فضة "كنت ملقاة على أرضية ملساء، رفع جزء من بساطها وسجادها المريش ذي النقوش الملونة، وفرش بدلًا منها خيش وتراب ووسادة (رين) وصفيحة مستطيلة مملوءة بالماء الدافئ..."[1].

ويبرز وصف المؤثثات في النماذج السابقة العناية التي أولتها (نورة الغامدي) للمؤثثات كعناصر أثرت الدلالة كمًّا وكيفًا من خلال الأبعاد التي أسهمت في إبرازها من مستوى اجتماعي أو وضع اقتصادي أحاط بالموصوفات أو إثبات لهوية المكان.

وفي رواية (توبة وسلي) تبرز المؤثثات في المتن الروائي من خلال سياقات متعددة، منها:

1- أثاث غرفة (سلي) التي أبهرت عيني فارس: "وصلنا إلى باب صغير، فتحه مراد، ودخلنا إلى غرفة لم أر في حياتي لها مثيلًا واسعة قد ملئت بشموع عطرة، غطت جدرانها بأحسن الأقمشة وأبهجها، وفرشت بسجاد بديع ووسائد وافرة، كان بها صحاف رصت فيها فواكه وأطايب متنوعة، فكأنما النعيم قد كسا المكان بكل ما لديه وزيادة..."[2].

وبعد أن جالت عينا فارس في الغرفة استكمل وصف الغرفة:

"رأيت عن يمني قفصًا كبيرًا ملئ طيورًا جميلة متعددة الألوان والأحجام كلها صامتة، قلت "لعلها تكون نائمة... وعن شمالي وجدت نولًا لحياكة السجاد، قد صنع من ذهب رصع به جوهر، قمت إليه لأرى عن قرب نقش السجادة التي كانت تنسجها به، فإذا هو صور لأفراد" نساء ورجال يرتدون ثيابًا فاخرة وهم يتجولون في صور بديعة منهم من ظهر في بساتين خلابة وباحات أنيقة، ومنهم من بدأ وكأنه يعزف، ومن يغني ، ومن يأكل من أطباق فاخرة... وهكذا..."[3].

وهو وصف طويل يستفيض في تصوير الصفات المادية من خلال عرض السمات الظاهرة، كبيان الشكل والهيئة من حيث القدم والجدّة، ونوع المادة الخام المستخدمة في الصنع والتكوين.

2- وصف سجادة الكتاب الأحمر التي حاكتها (سلي) بما يشير إليه من فخامة ورفاهية، "كان بساط إيراني الصنع تبريزي الحبكة، لطيف الزخرفة رقيق الملمس، إذا رأيته خلته بستانًا من الزهور البهيجة يلمع كالسراب ويتلألأ كالماء الذي تموج من تحته الألوان والصور...

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 37.

(2) الفيصل، مصدر سابق،20.

(3) المصدر السابق، 21.

وقد تردد بين الناس أن هناك من سمع زهورها وهي تغني بأشعار رقيقة كنسمة فيحاء، لحافظ الشيرازي".

3- الخان الذي نزل فيه (فارس) في رحلة بحثه عن كتاب سلي: "نزلت في خان صغير أنيق، غطى جدرانه زهر الياسمين، ومن فوق بهوه افترشت عريشة لطيفة من عنب، صرت أصلي في المسجد بجواره...".[1]

4- عرش سيدة السماء بعد أن أزاحت جاريتها الستارة عنها أمام فارس "قمت إليها، وأنا غاض بصري دخلت العريشة البديعة، وكانت السيدة على سرير يمكنها من خلاله تأمل بستانها، وبركتها اللامعة، يحيط بها زهور قد وضعت في أوعية من البلور المنحوت، يسمع في المكان نوح الحمام وصوت لعب النسيم في الستارة..."[2] وهو وصف يحيل إلى الغنى الذي أحاطها به زوجها، وزهدت فيه لما تعلم من وسائل كسبه المشبوهة.

وتبرز هذه الرواية أسلوبًا خاصًّا في تصوير المؤثثات، يتجلى في اشتمال المقطع الوصفي على الكثير من الصفات للقطعة الواحدة، وهو الوصف الذي يتوازى في أكثر من سياق مع الغرابة والإبهار الذي حرصت عليه الكاتبة في الرواية.

وتسجل رواية (مزامير من ورق) فقرًا في وصف المؤثثات، ولعل انطلاق تفاصيل الرواية في فضاء الصحراء والحصن وقصر الغجرية يبرر ذلك الفقر، ومن المواطن القليلة لوصف المؤثثات في الرواية:

1- وصف السجن الذي أودعت فيه ميس أعلى الحصن يكشف عن الرفاهية التي سيجت بها ميس:

" في حصن منيع ...

أسكنوها أعلى قمته ...

قماش حريري أبيض يبطن جدرانه ...

تنظر إلى نفسها بمرآة مرصعة بالماس...".[3]

2- وصف قصر الغجرية الذي حمل إليه (عشق) والذي يتبدى باذخًا ومغريًّا:

"وعلى وسائد حرير مطرزة بالذهب... وضعوه متكئًا... في حجرة واسعة مزخرفة بنقوش غريبة... وإضاءة خافتة من مصابيح مدلاة .

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 82.

(2) المصدر السابق، 93.

(3) أبو علي، مصدر سابق، 169.

لون الغرفة الأزرق أضفى عليها طابعًا هادئًا مريحًا.

وبجانبه استلقت حسناء على قطيفة زرقاء فاخرة.

تضرب بأصابعها أوتار قيثارة مرصعة بالعاج لتتصاعد أنغام تدخل السرور على نفسها..."[1].

ومن خلال النماذج السابقة يمكن القول: بأن الملفوظات الوصفية المتعلقة بالأثاث في الروايات تطرح طريقة خاصة بالوصف تتراوح بين الإيجاز واختيار ما هو دال أو الإطناب والتوسع في الوصف، وتتراوح الصفات بين صفات مادية ومعنوية.

فالصفات المادية استمدت مفرداتها من شيئين:

1- السمات الظاهرة على قطعة الأثاث نفسها، واقتصرت في معظمها على بيان الشكل العام لها، والهيئة من حيث القدم والجدة، ونوع المادة الخام المستخدمة في الصنع والتكوين، وبعض خصائص الحجم من تشكلات دائرية أو طولية، وأناقة الأثاث الدال على الجدة والعتاقة، والألوان المعبَّرة.

2- السمات الملحقة بها من الخارج، والمتمثلة في سلوكيات الشخصيات معها كتكسير بركة للعود الأزرق على الصلل المشتعل، وكتلحف فضة باللحاف العتيق الذي يكشف هويتها ومكانتها في عائلة السبتي في (وجهة البوصلة).

أما الصفات المعنوية فاستمدت مفرداتها مما عكسته رؤية الشخصيات أو تصورهم لها، فقد أحاط الإهمال بتوزيع الأثاث وتنظيمه في بعض المواطن ليعبر عن فوضوية مقصودة للمكان، وبرزت بعض الأماكن أكثر ثراء وترتيبًا بموجوداتها التي تحيل إلى ثراء قاطنيها ورقيهم، و يعد الوصف الشمولي لموقع قطع الأثاث سمة بارزة في هذه الروايات.

5-1-2- التحفيز التأليفي للوصف:

ويمثل التحفيز الذي يهتم بتقديم الوصف كعنصر فاعل في السياق الروائي كاشفًا عن التحفيز الحكائي للمكان الروائي من جهة، وعن التوافق السياقي بين فعل الشخصيات، والطبيعة المحيطة بها من جهة أخرى.

ويمكن تتبع التحفيز الوصفي في الروايات المعنية من خلال مسارين:

الأول: التحفيز الحكائي للمكان.

الآخر: التناظر السيكولوجي للوصف.

---

(1) أبو علي، مصدر سابق، 139.

ويمكن تتبعهما في الروايات على النحو الآتي:

5-1-2-1- التحفيز الحكائي للمكان:

هو انبعاث الأحداث الروائية بفعل اختراق الشخصية للمكان، فتتداعى الأحداث الماضية التي وقعت في المكان نفسه، وينهض المكان بإنجاز هذه الوظيفة في مسار الحكي؛ حيث يستغل السارد اختراق الشخصية الروائية له، فيعمل على قطع الحكي ليسترجع أو يجعل الشخصية تسترجع حدثًا من ماضيها تم وقوعه في المكان نفسه.[1]

ففي (الفردوس اليباب) تدخل صبا في هلوسات فتتداعى ذكرياتها بالأحلام والصور المرتبطة بذاكرة المكان (جدة) تقول في إحدى هذه الهلوسات:

"الغيم؟ الغيم؟ أين البحر؟ وأين جدة عني الآن؟ جدة التي تضج بالشوارع والناس وأضواء النيون والمطاعم الصغيرة، والأسواق الضخمة والسيارات الغريبة والسحنات الأغرب..."[2].

وحين تتداعى صورة الطفل على ذاكرة صبا تتذكر ضياعها وضياعه، عندها تهرب إلى جدة فتخترقها وتتذكر واقعها الفوضوي الذي يتماهي مع واقعها الشخصي، كذلك حفزت (جدة) ذاكرة صبا لاسترجاع ماضي المدينة فصورت البعد الحضاري لها كمدينة منفتحة ترتدي ما ليس لها، وتغني ما ليس يطربها:

"تركت كل ذلك العالم الصاخب، وخرجت إلى جدة إلى الشوارع والأزقة والبيوت والرواشين، وإلى الناس الذين يملأون الشوارع ويتبعثرون على الشواطئ رجالًا ونساءً شيبًا وشبابًا صاخبين بقمصان ملونة مفتوحة حتى ما فوق السرة بقليل وسراويل قصيرة، وشعور طويلة معقوصة إلى الوراء، بربطات منقوشة، وسيارات مكشوفة، وأغنيات صاخبة وأحيانًا كلاب في المقاعد الخلفية كلاب بأطواق جلدية فاخرة تلتف حول أعناقها يا الله، منذ متى الناس **يسيرون بكلابهم في** شوارع جدة..."[3].

فالمقطع السابق يظهر البعد الاجتماعي لجدة الحديثة المنفتحة على الآخرين، ويشير إلى الانفتاح والتناقص الذي أنتج حالة كحالة (صبا) التي تشبه جدة في تناقضها وانفتاحها،

---

(1) مرشد أحمد، مرجع سابق، 218.

(2) الجهني، مصدر سابق، 23.

(3) المصدر السابق، 11.

وكما فتنت جدة بالنقاء "جدة مثلي مفتونة بالنقاء ولم تجد غضاضة في تغيير وجهها من أجل الناس فملأت شوارعها بـ (مكدونالدز) و(بيتزاهت) و(هارديز)" كذلك صبا فتنت بالنقاء -كما تقول عنها خالدة- ومع ذلك غيرت وجهها وارتدت ما ليس لها ولطخت نقاءها وحملت من صديقها، وبهذا القدر الذي يعكس تأثير جدة على (صبا)، انعكس تأثير (صبا) على جدة التي تحولت من مدينة للغيم والعصافير والبحر والحب وهي في طريقها إلى المرأة الصامته قبل إجهاضها إلى مدينة للفئران والكلاب بعد إجهاضها.

فحضور جدة – المكان- يكشف في الرواية عن أهمية المكان في الرواية، ويعلن مشاركته الفاعلة كشخصية من شخصيات الرواية يسير إلى جوار البطلة يؤثر فيها، وتؤثر فيه.

وفي رواية (أنثى العنكبوت) يبرز تحفيز المكان الحكائي في ثلاثة نماذج يصورها لنا وعي أحلام وهي تسترجع ذكرياتها فيها:

النموذج الأول: بيت العائلة الواسع الخالي من العواطف بين أفراده وهو ما يمثل مكانًا طاردًا للشخصيات، فيهرب خالد وحمد إلى تبوك للعمل والدراسة، وتلوذ سعاد بالصمت على معاملة زوجها السيئة مخافة العودة للمنزل، و تهرب الأم إلى مستشفى الأمراض النفسية بعده أكثر أمنًا وراحة من بيت العائلة، تقول أحلام في تصوير ذلك البيت:

"عادت ذاكرتي إلى ذلك البيت الكبير والصقيع الذي ينتشر في أرجائه... الأب الظالم القاسي وزوجته اللامبالية رغم طيبتها وإخوة أشقاء لا أشعر بهم ...".[1]

"ورائحة القسوة تعبق بالمكان برائحة كريهة أصابتني بالغثيان...".[2] "مقت شديد للمكان ورغبة في الفرار بأسرع وقت وبأية وسيلة"[3]، فالمكان يرتبط عند أحلام بالقسوة والعنف الذي ولد مشاعر باردة تجاهه وتجاه قاطنيه.

النموذج الثاني: القرية التي عينت فيها أحلام، فقد مثلت في وعي أحلام في البداية غربة ومكانًا طاردًا فظهر الجفاف في كل مكان؛ في الطريق المؤدي إليها، وفي البيوت الطينية:

"كان أبي يستمع إلى صوت المذياع المنبعث من راديو السيارة، وأنا أتأمل الصحراء من حولي المترامية الأطراف... أبتعدنا كثيرًا عن الرياض، وبدت الطرق أمامي مقفرة منفرة حتى تحولت الطرق المزدوجة إلى طريق واحد متعرج تتقاطع فيه السيارات النادرة القادمة من جهات متعاكسة، وعلى جانبي الطريق لا شيء سوء رمال الصحراء."[4]

---

(1) العليان، مصدر سابق، 35.

(2) المصدر السابق، 61.

(3) المصدر السابق، 53.

(4) المصدر السابق، 25.

ليتحول المكان بعد معرفة سعد والتعلق به إلى مكان أليف، تشتاقه أحلام، فترسل عبر عيني وضحى رسالة تعبر عن ذلك الشوق:

"أفهميه كيف أن الهجرة الصحراوية المهجورة تحولت إلى جنة من بساتين في وجوده... أفهميه كيف أن الأجواء الحارة ولفحات الصيف التي لا تطاق أصبحت نسمات باردة عليلة... أفهميه يا عينيها أن الطرق الوعرة أصبحت سلالم أنيقة توصل بعرش الحب، وأن مدرسة القرية الطينية المتهاوية تبدلت بمدرسة نموذجية رائعة، كأرقى الأكاديميات في العالم منذ مسها الحب بعصاه السحرية..."[1]، فالتحول الذي أصاب الطريق لم يكن حقيقيًّا وإنما كان تحولًا نفسيًّا لشخصية أحلام انعكس على المكان.

النموذج الثالث: منزل أبي علي الذي يحيل إلى القبر الذي سيحوي رفات حبها الذي وأده الأب، تتذكر أحلام يوم الزفاف فتقول: "بدوت جثة ثلجية محاطة بكومة من الثياب البيضاء اللامعة... أكنت أنتظر الدفن أم أنتظر جثة أخرى قادمة لاصطحابي؟ إلى أين؟ بالتأكيد قبر واسع بارد يسعنا نحن الاثنين بحوائط ثلجية راسخة، وبقلوب دامية ونفس صدئة بالأحزان..."[2].

أما رواية (وجهة البوصلة) فقد مثل التحفيز الحكائي للمكان فيها دورًا فاعلًا في السياق، فالبيئة الجنوبية التي تدور فيها أحداث الرواية تتسم بقسوة الطبيعة من حيث الرياح والأمطار والسيول، تصفها ناريمان بقولها: "والقوم في مسيرتهم يموتون فرادى وجماعات، ومنهم من ينجو بنفسه، فيستقر حيث يجد المأوى، ولا يتجاوز لذلك بقيت تلك البقعة قفرًا إلا من شجر ملتف حول بعضه يخبئ في عروقه مئات الأنواع من الحشرات والزواحف السامة، وتحيطه نباتات الحلفاء القاسية، وأذناب الورل البيضاء..."[3].

والجفاف والفقر الذي تعانيه الأرض يتوازى مع طبيعة حياة الشخصيات في ذلك المكان التي تتسم بالتخلف والقهر والاستلاب، غير أن هذه المعالم لا ثلبت بعد موت السبتي أن تبعث الحياة فيها وتتطور، تقول السادرة:

"مع مطلع القرن الماضي بدأت على ضفاف الجد العظيم تنبت شجيرات صالحة من نخيل وأعناب وتنبح حول غرف حقيرة من الطين والتبن كلاب هزيلة تحرس المساحات

---

(1) العليان، مصدر سابق، 119.

(2) المصدر السابق، 172.

(3) الغامدي، مصدر سابق، 20.

الصغيرة من الحياة الخفية التي توحي باستمرارها من خلال تلك الهيئة المهيبة التي تجلل ذلك الشيخ الذي زعزع موته قرى الوادي..."[1].

فالتحول في معالم الأرض يرتبط بموت رمز التسلط والجبروت (السبتي) لتتطور القرية، وتتطور تبعًا لذلك حياة الشخصيات، فينتشر التعليم ويسود قدر من الحرية.

ويتوازى الدمار والخراب الذي لحق ببغداد إثر الحرب مع الدمار الذي خلفه السيل العظيم على القرية الجنوبية، عندما هبت العاصفة والرياح والسيول، ومات كثير من الرجال والنساء والأطفال "داهمهم السيل ضحى وهم وسط مزارعهم يحرثون ويبذرون ويسقون، وبعضهم يتفيأ بظلال الأشجار، ويراقب مواشيه ترعى قربه بين النخيل بعيدًا عن المزروعات الصغيرة..."[2]، فكان سيلًا مدمرًا للحرث والنسل، كما كانت الحرب دمارًا آخر: "بغداد محاصرة بالنار... وشرق البلاد محاصرة بالخوف والدخان وجنوبها بالتوجس والإشاعات، قصف متواصل وحرائق وموت..."[3].

ومثلما تحولت بغداد إلى محاصرة حزينة بعد الحرب فقد تحولت الساردة إلى شخصية ذليلة مرغمة على واقع لا ترغبه "آه... يا فضة... ألا يعلمون أنهم بفعلهم الغبي سيعيدون امرأة مسكينة إلى المنزل نفسه الذي هربت منه... "[4].

5-1-2-2- التحفيز التناظري السيكولوجي للوصف:

وهو التحفيز الذي يهتم بالتوافق في المتن الحكائي بين فعل الشخصية والطبيعة المحيطة بها لكشف الانسجام بينهما، ويمثل تحفيزًا بارزًا في الروايات المعنية، نقف عند بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر.

ففي رواية (الفردوس اليباب) يبرز تأثير نفسية صبا على الأحداث منذ مطلع الرواية، فبعد رؤية صبا لعامر يلبس خالدة خاتم الخطوبة، تتداخل العوالم أمام ناظري صبا، وتختل المعايير مؤذنة بقيامة أرضية كان الهواء فيها يموت مخنوقًا بين صبا وعامر من شدة الاتصال بينهما، وهو ما يشبه مشاعرها في تلك اللحظات التي يموت الهواء فيها مخنوقًا على أطراف حلقها لتتوازى صورة الهواء (كدال) في الموقفين بأكثر من (مدلول) يحيل إلى صبا المأزومة في تلك اللحظات:

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 20.

(2) المصدر السابق، 142.

(3) المصدر السابق، 255.

(4) المصدر السابق، 256.

"كنت أنا أيضًا تعريت أمام الشيطان فوق أرض الله وتحت سمائه .. أتصدقين يا خالدة مرت أيام كان الهواء يموت مخنوقًا فيها بين جسدينا الملتحمين عامر وأنا، وليلة رأيتكما مات الهواء مخنوقًا بالبكاء الرابض على أطراف حلقي، وعامر مثل فأر في مصيدة يخاف أن أضع طفلنا/ أثمنا تحت قدميك"[1] فصورة عامر كفأر في مصيدة تتناسب مع دناءة العمل الذي قام به ويخشى المواجهة به.

وبعد أن تقرر صبا التخلص من الطفل، وتخضع لمشرط المرأة الصامتة تشعر بسكون طفلها الذي أسلمته للموت، تصور تلك اللحظات بقولها:

"طفلي الآن نائم.. غافٍ بين أحشائي.. أظن أنه لم يعد يلعنني، على الأقل لم يعد ينبذني.. أمر بأناملي على بطني، وأتطلع إلى شمعة أمامي أكل اللهب أكثر من نصفها، وأنا ما زلت ممدة على الأريكة، أترك للأشياء حرية أن تفتح أبواب القلب فتعبر أو تقف. ومن مكاني أسمع صوت البحر، وأفكر في جدة..."[2].

فطفل صبا ميت في أحشائها سكنت حركته بعد أن نزعت روحه، وصبا ممدة على الأريكة تمثل النصف الآخر من الشمعة التي مات نصفها (طفلها) تترقب أن يأكل اللهب ما تبقى منها (روحها). ويأتي هذا المقطع بعد قرارها الانتحار بقطع الأنبوب المثبت في جسدها، لتجعل من الشمعة معادلًا موضوعيًّا لروحها التي مارست تجربة الحب من جانب واحد، فأثبتت فشلها:

"كنت وحدي أحب وهاأنذا وحدي أندم، تئز النافذة قليلًا فيبعث صوتها كآبة حادة، وتنحدر دمعة حارقة، أحس بها، وهي تهمس سريعًا قبل أن تستقر في صوان أذني اليمني، والألم عقرب أطبق كلابتيه بين رجليّ ولم يَخْفُ ولا شيء غير الظلام، الظلام، الظلام".

في ظل الوحدة التي سيجت حياة صبا بعد ضياعها تندم، ويزيد من مشاعر الألم والقلق الذي ينتابها أزيز النافذة الصدئة التي تعمق من كآبة الشخصية وتضاعف من مشاعرها، وتكمل الدموع رسم لوحة الحزن والقلق المسيطرة على المكان من خلال السرعة (تنحدر) والتجدد (الفعل المضارع) والنوع (حارقة)، فسرعة الدموع تعجز صبا عن إيقافها، ويحضر التشبيه ليضفي أبعادًا تمثيلية للمشهد ينقل جراح الروح وانكسارها أمام واقعها.

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 5.

(2) المصدر السابق، 37.

والرواية مليئة بالصور التي تجسد الآلم والمعاناة وتنسجم فيها أفعال الشخصيات مع طبائعها مما يعجز الدارس عن التوقف عندها، وبما تكشفه من لغة تفجر الكاتبة طاقاتها الكامنة في المفردات التي حملت اللغة ظلالها.[1]

وفي رواية (آدم يا سيدي) يبرز الانسجام التناظري بين أفعال الشخصيات وطبائعها من خلال عدد من السياقات، منها:

1- تصوير عائشة لمشاعرها تجاه فقد زوجها حمزة ورائحة الحزن تلف المكان، وألفاظه تسطر معاناة عائشة، تقول:

"وقفت يومها عند قدميك ذليلة، أنفاسي المتلاحقة تسترحم أنفاسك الخامدة وقلبي ملتاع خاشع يناجي قلبك الصامت، وجسدي يرتجف ويصرخ مستغيثًا...".[2]

2- شعور عائشة بالحزن والعجز في المدرسة يعود لمعاناتها أثر وقوع عدنان في حب سلافه الفتاة اللعوب وعجزها عن إقناعه بخطأ تصرفه:

"ذهبت إلى المدرسة في اليوم التالي، وقد فقدت كل رغبة في العمل.. وتملكتني رغبة شديدة في البكاء، وتمنيت لو أنك معي وأحسست أني في حاجة إليك، عدنان أيضًا كان في حاجة إليك لتعينه وتدله أو لتصفعه صفعة قوية تعيد إليه رشده...".[3]

3- تغير معاملة نبيلة مع زوجها بعد مللها من سلبيته في تحمل مسؤولية بيتها مما دفعها إلى إهماله وعدم العناية به وبشؤون المنزل.

4- حالة راغب سلام بعد رؤية هند التي تعلق بها، فتحول إلى عاشق لا ينام:

"ولم أنم ليلتها، ولم أذق للراحة طعم، وصورتها لا تفارق خيالي! كان هناك شيء قد تغير في أعماقي، وبات فؤادي خافقًا ملهوفًا...".[4]

وفي رواية (أنثى العنكبوت) يمكن تمثل الانسجام التناظري في عدد من السياقات، منها:

1- مشاعر الخوف الذي غمر أحلام وإخوتها إثر نوم الأب خارج المنزل بعد زواجه، مما جعل الوقت طويلًا ومخيفًا لا يحطم رهبته إلا أضواء النهار:

"كنا نستبشر ببزوغ النهار وأذان الفجر فلا خوف مع أذان الفجر وخروج المصلين للصلاة، وقتها كنا نتنفس الصعداء ثم ننام بأمان افتقدناه طويلًا...".[5]

---

(1) انظر على سبيل التمثيل: الجهني، مصدر سابق، 14، 15، 24، 25، 37.

(2) شطا، مصدر سابق، 14.

(3) المصدر السابق، 87.

(4) المصدر السابق، 229.

(5) العليان، مصدر سابق، 17.

2- انعكاس الحالة النفسية لبدرية على وجهها قبل دخولها على أبيها، وبعد خروجها حين عرض عليها الزواج بعبد الله، فبينما دخلت والسعادة تكسو وجهها والأمل يخالط بريق عينيها، خرجت شاحبة منطفئة:

"دخلت وعاصفة من المشاعر السعيدة تصطخب في أعماقها.. دخلت والأمل يخالط بريق عينيها والحلم يلون خطواتها الراقصة بألوان المستقبل.. بيد أنها تبدلت خلال نصف ساعة فقط لا غير.. خرجت وقد كبرت عشرة أعوام على الأقل.. بادية الشحوب والاضطراب.. وبقيت نظرتها منطفئة كامدة.."[1].

3- حالة أحلام بعد استيقاظها من الكابوس الذي رأت فيه وداعها لصديقاتها فقد انعكست أحداثه المبهمة خوفًا وقلقًا على نفسها تصور ذلك بقولها:

"نهضت من نومي منقبضة النفس ممزقة الفؤاد أحمل فوق كاهلي أكوامًا من الأحزان والعذابات، أجر قدمي جرًّا إلى الحمام ثم أهبط درجات السلم، وفي حلقي مرارة، يحيط بي السواد من كل جانب، أرى الدنيا كئيبة تعيسة لا تستحق من يحياها أو يتنفس هواءها..."[2].

كذلك يبرز التناظر السيكولوجي بين فعل الشخصية وطبائعها في رواية (وجهة البوصلة) من خلال نماذج متعددة، منها:

1- تناسب فعل جبر وهو يلقن فضة الشهادة مع موقف الاحتضار الذي جاء مهيبًا؛ حيث تتداعى الأحداث متسارعة "... تناول جبر قطرات الماء الصافي بيمينه، ومسح بها وجهها، وأغمض عينيها، ودفع بها للخلف، ورفع رأسها على المخدة، وفرد الكف اليمين تحت خدها، وانحنت (جميلة) تلفها بملاية بيضاء، وترفع شعرها المعروق الملتصق بعنقها وصدرها..."[3].

2- تناسب معاناة بركة بين فضة العجوز وفضة الصغيرة مع القلق الليلي الذي يغزو مرقدها كل ليلة، فيحولها إلى امرأة قلقة مكتئبة.. لا أحد يعرف معنى ذلك القلق الليلي، تلك المرأة الداكنة البشرة الملساء الجلد، التي تقضي ثلاثة أرباع يومها في العمل داخل البيت والمزرعة، مضافًا إليها العناية بعجوز سوداء كئيبة.. صماء تسترخي بذل بين يدي بركة الخشنتين، وأن تضع فراش (فضة الصغيرة) على يسارها، وتتم ليلها تقلب عينيها بين الفضتين... "[4].

---

(1) العليان، مصدر سابق، 91.

(2) المصدر السابق، 149.

(3) الغامدي، مصدر سابق، 59.

(4) المصدر السابق، 142.

3- سقوط النخلة العظيمة وتطاير الحمام يتوازي مع ثقل المصيبة التي هوت على رأس فضة بعد إعلان زواجها بحمود؛ لأنها رأت في ذلك حجرًا لها بقية حياتها كمصير مشترك مع عمتها بركة التي رهنت أنوثتها من قبل للسبتي:

"من هو يا عمه؟

- حمود عين جميلة وقلب السبتي ..

- اصطدام رأسي بالمنزاع الحديدي المتدلي من سقف المذبح وتراجعت إلى الخلف.. هوت نخلة عظيمة بالقرب من نهان، فتطاير الحمام الراقد على جذوع الكينا.. إلى أن تقول على لسان بركة:

"الشيطان يركض في وادينا.. هناك نجمة هوت اختلطت وتزعزعت الأشجار تحت وطأة العاصفة الممطرة.. ونبح نهان بصوت خفيض انطفأ إلى الأبد.."[1].

وفي رواية (توبة وسلي) تبرز مظاهر الطبيعة المنسجمة في عدد من السياقات، منها:

1- كراهية الرجل الذي أحب الصمت لكل مصدر للصوت على الأرض، ومن ذلك بغضه للبشر، "وللأشجار الخضراء التي تتمايل وتزهو بنظرتها متغطرسة في علو واستقامة، ولا يحيط به في الصحراء إلا أشجار منحنية الجذوع، معوجة الأغصان، تحرقها الشمس، أوراقها أشواك، وجذورها دائمة البحث لتلقط قطرات الحياة، مبدية متعتها لخالقها..."[2].

2- معاناة فارس مع منجم الذهب تتناسب مع طبيعة العبودية والسخرة التي اقتيد لها، يقول في وصف حياته هناك: "بقيت في هذا المكان أعمل في منجم للذهب تحرق الشمس طوال النهار ناصيتي ولا أنام ليلًا من أوجاع في جسمي مكبلًا بحديد.. صبحي كد وليلي آلام. يطعمونني ويسقونني ويكسونني وهكذا أعيش حياة العبيد..."[3].

3- مشاعر الوحدة والغربة التي حظي بها توبة وأخوه عبد الله بعد نفي قومهم لهم خارج القبيلة تتناسب مع المعاناة التي كانت تنتظرهم حتى الموت، فمات عبد الله؛ وجدًا على رباب، ومات توبة؛ حزنًا لفراق أخيه:

"بقينا أنا وأخي وحيدين نسامر المدى والزمان، وعشنا في فلاة إن صادفنا أحد قلنا أتى هذا الدنيا، زادت العلات على أخي الذي ما فتئ يذكر رباب فكانت له السعادة والشقاء،

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 179.

(2) الفيصل، مصدر سابق، 57.

(3) المصدر السابق، 137.

والعافية، والبلاء.. أما أنا فكنت أبرد وأجوع ويصيبني الحر والملل.. أعيش حياة الشقي الطريد من دون رباب أتغني بها.."[1].

ويبرز التحفيز السيكولوجي للوصف في (مزامير من ورق) من خلال شخصية (ميس) التي تخرج في بداية الرواية هائمة على وجهها تبحث عن باب يخرجها لجادة الحياة إلا أن اليأس الذي يلف حياتها يحول دون تحقيق مبتغاها لتبدو ضائعة مستقبلة لحياة مجهولة لا تعلمها.

5-1-3- التحفيز التأليفي للتزييف الفني:

ويعنى به "التحريف الفني المقصود من قبل الكاتب، حيث يعمد إلى تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية تاركًا له حرية افتراض الحلول، أو وضع حلول غير متوقعة".[2] وقد أشار أ. مندلاو إلى الافتعال في وحدة العمل وبناء الحبكة في معرض حديثه في كتابه (الزمن والرواية) فرأى أن من واجب الكاتب في القصة الخيالية تقديم تفاصيل مقنعة لأسباب الوقائع التي يسجلها.[3]

"إن قارئ الرواية يكوّن توقعاته مما يفترض أنه يدور في ذهن الكاتب والمسافة بين إدراك الافتعال في بناء الحبكة، واجتلاب الحبكة تتمثل في إدراك إيقاع الحياة الفعلية غير المنتظم".[4]

فمبادئ الاختيار والاقتصاد الفني تجبر الكاتب على النظر إلى صورة الحياة وكأنها تتألف من سلسلة من الأفعال والوقائع المتساوقة ينظمها تطبيق صارم لمبدأ السببية الذي يعمل ضمن عدد محدود جدًا من العوامل[5]، ومثل هذه المعالجة تؤدي إما إلى نهايات مفتوحة للرواية أو نهايات رمزية بوليسية.

وقد شكَّل تحفيز التزييف الفني ملمحًا بارزًا في الروايات الحلمية نقف على سبيل التمثيل لا الحصر عند اثنتين منها:

رواية (أنثى العنكبوت)، ورواية (وجهة البوصلة)

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 194.

(2) مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 169.

(3) أ . أ . مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة: إحسان عباس، ط1 (بيروت: دار صادر 1997م)، 59.

(4) المرجع السابق، 60.

(5) مندلاو، مرجع سابق، 60.

ففي رواية (أنثى العنكبوت) يبرز التزييف الفني ليكشف عن سلسلة من الحوافز التي شكلت تحفيزًا بارزًا في الرواية، منها:

1- حلم أحلام بوالدتها بعد وفاتها وهي تبكي وتنتحب وتوصيها هامسة (لا تتركيه) دون أن تخبرها عمن تقصده بوصيتها لتستيقظ من نومها خائفة وتكتشف بأن أمها توصيها بعدم ترك سعد الذي سيظهر في حياتها في الأيام التالية للحلم.

2- سقوط الأمطار فجأة في أثناء اليوم الدراسي، وبعد عودة السائق أبي راشد إلى الرياض مما دفع أحلام رغم ترددها إلى منزل وضحى وعائلتها حيث وجدت فيه دفئًا وحنينًا لم تذقه في حياتها تصوره عبر مونولوجها قائلة:

"أخذت أرتجف بعنف لا أدري هل كان شعورًا بالبرد اجتاحني بعد مواجهة المدفأة أم كان الأمر خوفًا ورهبة؛ إذ إنني لأول مرة أدخل بيتًا غريبًا"[1] وهي الزيارة التي تتيح لسعد رؤيتها ثم التعلق بها.

3- حلم (أحلام) بأبي راشد ومعلمات المدرسة وهي تودعهن من قمة جبل ليلة الحادثة التي أودت بحياتهن لتخرج ناجية وحيدة من حطام السيارة، وهو الموقف الذي يتداعى على ذاكرتها، وتستشعر فيه سخرية للقدر بعد وقوع الحادث:

"مضيت أسير دون أن ألتفت ورائي، أحمل الفاجعة داخلي لتمزقني إلى شظايا، هل يعقل أن زميلاتي كلهن لقيت حتفهن.. وحدي فقط أنجو.. يا لسخرية القدر.. أنا التي لا أمل لها في حاضر أو مستقبل.."[2].

وهو ما يدفعها إلى الاختفاء إيهامًا لوالدها بموتها.

4- اتصال أحلام بسعد لتأنيبه على تماديه في مراسلتها عبر أخته وضحى لتتحول المكالمة إلى تعارف عاطفي وتعلق بالأمل الذي مثله سعد في حياتها، تقول مصورة تلك المكالمة عبر مونولوجها الداخلي:

"ماذا حدث لي.. هاتفته لأقرعه وأشتمه وأصرفه عن طريقي بكرامة وكبرياء.. فماذا حدث؟ وكيف أخطأت المهاتفة هدفها وأصبحت لقاء غراميًّا وبذرة حب تلقى في أرض مهيأة لتنمو وتخضر.."[3].

---

(1) العليان، مصدر سابق،32.

(2) المصدر السابق،151.

(3) المصدر السابق، 88.

وهي المكالمة التي أحدثت صراعًا داخليًّا بين خوف أحلام من أبيها والحب الوليد الذي بدأ ينمو في قلبها.

5- إصرار الأب على تزويج أحلام بالعجوز أبي علي وهو الأمر الذي لم تكن تتوقعه من والدها مما أعجزها عن الكلام وأدخلها في مناجاة مع نفسها:

"تدافعت الكلمات لتخرج من جوفي فلم أنطق .. لم أجد جوابًا.. بقيت أحدق في الصورة ذاهلة وقد تجمدت الدموع في المآقي وتحجرت الصرخات في الأعماق وتصلبت اليدان على الصورة بجنون.. أردت أن أتكلم.. أعبر عن رأيي عن رفضي عن عذابي.."[1] وهي المناجاة التي يقطعها الأب ويعلن مباركته لها.

6- ظن أحلام انكشاف علاقتها بسعد أمام زميلاتها في نقاش لم تحضره في الوقت الذي كن يناقشن شكوى ضد المديرة، وهو الظن الذي أدخل أحلام في مناجاة نفسية:

"لكن ماذا أقول وأي كلمات ممكن أن تسعفني؟ فمن الواضح أن أمري قد انكشف بين الزميلات وربما في المدرسة ككل، بل قد يكون الأمر قد تعدى الهجرة أو القرية بأسرها.."."[2]

7- تخيل أحلام لوجه والدتها يطاردها ويبصق في وجهها أثر دخولها في صدمة نفسية بعد قتلها أبي علي وإيداعها لمستشفى الأمراض العقلية، وهو الموقف الذي ترى فيه أحلام تحديًا لضعف والدتها التي ماتت هربًا من زوجها:

"كنت أشجع منك يا أمي فلا تغضبي أو تبصقي علي.. انتقمت (لكلينا) من أقدار لم نخترها، وإنما فرضت علينا فرضًا وأجبرنا على أن نخوضها خانعين.."."[3]

8- دخول أحلام هلوسات تتداعى فيها صور سعد الذي يرجوها نفي تهمة قتل زوجها في الوقت الذي تعبر له عن حبها الخالد له.

كما شكل التزييف الفني ملمحًا بارزًا في وراية (وجهة البوصلة) من خلال سياقات متعددة، منها:

1- شعور ناريمان بحلول روح فضة في ماء مقروء عليه سورة ياسين، وهو الحلول الذي ظلت تستشعره (ناريمان) كلما هربت بها الذاكرة إلى الماضي:

---

(1) العليان، مصدر سابق، 169.

(2) المصدر السابق،، 135.

(3) المصدر السابق، 197.

"فضة الوهم الذي يطوق أيامي.. أسألك.. هل أنت أنا.. لا أشك في هذا برغم ضغط (حمود) على ساعات أيامي.. فكيف هربت عظامك ولحمك ودمك من أسر الكفن والقبر.. وأبقيت روحك أسيرة فيّ؟ أين قدمك.. ويداك وشعرك الأجعد؟".[1]

وهو الحلول الذي استشعرته ناريمان من خلال الهواتف الخفية التي مارست عليها سلطة الأمر والنهي.

2- مكالمات ناريمان لعلامة اتخذت منها الساردة وسيلة لعرض أفكارها ورؤاها حول الحياة والمجتمع، وهي المكالمات التي كشف زيفها جبر في نهاية الرواية بقوله:

"علامة يا بنتي روح نفرت من صدر الملاك الذي قبض (فضة) روح في الليل تحوم فوق أشجار بلدتنا وتوتها وأضوائها.. تجذبك نحو النقاء وتلتصق بصدرك بعنفوان..".[2]

3- حمل فضة من حمود في اللقاء الوحيد الذي تم بينها مما أوغل صدر حمود عليها، وأقسم أن يكويها كية العمر لتموت هي ووليدها ليلة ولادته، وهي اللحظات التي تتداعى فيها على ذاكرة فضة صورة بركة والجدة فضة وهما تنفثان في جوفها طاقة لتسرق حمود:

"تشنجت.. ازورَّ وجهي عن وجه (حمود) فلاح لي وجه (بركة والعجوز فضة) تصرخان بي:

"اسرقيه قبل أن يسرقك.. اسرقيه إنه ملكك دعي فضة ثالثة تلد من جديد.. ولمع في ذاكرتي وجه السبتي، ووجه جميلة فأحكمت قبضتي حوله.. فنزت حبات عرق تكورت على جبين حمود..".[3]

وهي اللحظات التي ظلت تطرق ذهن فضة حتى ماتت.

4- اختفاء جثة (فضة) من كفنها ليلة موتها في الوقت الذي كان الجميع يتهيأ لدفنها في صباح اليوم التالي، مما دفع ثامر إلى حشو كفنها بالقش، وخروج السبتي بجنازة وهمية قبل طلوع الفجر؛ مخافة أن يكشف سرها، وهو الموقف الذي ظل يطرق ذهن ناريمان كلما انتظرت عودة فضة إليها.

5- حلم فضة بطيران أملاكها الصغيرة بعد أن نبتت لها أجنحة بعد رؤية امرأة تشبه ناريمان تقتاد حمود وتهرب به من النافذة ليطير الثوب الأبيض الشفاف والطوق والقفازان والحذاء وقميص النوم خلفها ليلة قسم حمود أن يكويها كية العمر، وليمثل هذا الحلم

---

(1) الغامدي، مصدر سابق،50.

(2) المصدر السابق، 271.

(3) المصدر السابق، 176.

ناقوس خطر تستشعره فضة على زوجها حمود، وهو الحلم الذي تناثرت أوصاله في بناء الرواية معبرًا عن الوعي الكامل للشخصية.

6- حلم ناريمان بثامر يضاجع أصوات نساء كثيرات، وهو الحلم الذي يتكشف لها فيما بعد عندما تعلم أنها من كماليات حياته التي يلهو بها شأن نساء القرية الآخريات، وهو ما يدفعه إلى الانسحاب من حياتها بعد موت فضة.

7- استبدال السبتي للأمة (فضة) بأخرى حتى يستفيد منها في رعاية والدته وحماية مزرعته، مما علق قلب عبود بها، فحملت منه بركة ويوسف، ونشأ نسل فضة في عائلته رغم بغضه له، وهو الحافز الذي أثرى الرواية بالكثير من المفارقات والأحداث المؤثرة.

5-2- التحفيز الواقعي:

وهو التحفيز الذي يتعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام "بأن الحدث محتمل الوقوع"[1] من خلال "مزج مفردات الواقع وعناصره بالمادة الأدبية".[2]

فالكاتب يتناول أحداثًا توهم المتلقي بواقعيتها في الواقع المعيش من خلال "التراضي بين الاحتمالية الموضوعية والتقليد الأدبي"[3] لها، وقد يعنى باستخدام التشكيلات الأسطورية والعجيبة التي تظهر في وسط أدبي مما يضفي تأويلًا مزدوجًا للمتن الحكائي.[4]

ومن ثم يمكن تمثل التحفيز الواقعي في مستويين:

الأول: "تحفيز المادة الواقعية (الوهم الواقعي)".[5]

الآخر: تحفيز المادة الأسطورية والخرافية.

5-2-1 تحفيز المادة الواقعية (الوهم الواقعي):

وهو التحفيز الذي يهتم "بجزئيات الواقع الحياتي المستوحاة من النص الروائي بحيث يوهم الكاتب المتلقي بأن هذه الجزئيات حقيقة في الواقع المعيش".[6]

ويبرز هذا التحفيز في الكثير من الروايات الحلمية، نقف على سبيل التمثيل على رواية (الفردوس اليباب) لليلى الجهني، ورواية (توبة وسلي) لمها الفيصل.

---

(1) توماشفسكي، مرجع سابق، 197.

(2) مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 174.

(3) توماشفسكي، مرجع سابق، 197.

(4) المرجع السابق، 199.

(5) مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 174.

(6) المرجع السابق، 175.

ففي رواية (الفردوس اليباب) نجد التحفيز الواقعي في معظم المشاهد التي تجمع (صبا) بـ(طفلها) حيث تتداعى ذاكرة (صبا) بالتخيلات التي أسهمت في تضخيم خطيئتها مما دفعها في النهاية إلى الانتحار، ومنها على سبيل المثال:

1- كشف صبا لصديقتها خالدة حقيقة العلاقة بينها وبين (عامر) من خلال الرسالة الطويلة، التي مثلت الفصول الأربعة الأولى من الرواية، والتي بعثت بها قبل انتحارها تحذرها من (ديك المزابل) عامر:

"وأنت يا خالدة لا تعرفين ديك المزابل الذي أسلمته يديك -لم تريه حين كان يربت على خدي بأنامل لزجة وابتسامة هازئة على وجهه".[1]

وتعد الرسائل واحدة من طرق الإيهام بواقعية الأحداث لما تمثله من دليل مادي على الحياة الداخلية لكتابها.

2- الشعور المتنامي في وعي صبا بالنبذ والإحساس بالخطيئة منذ اللحظات الأولى لرؤية عامر يمسك بيد خالدة، الذي تمثل في سياقات متعددة، فعندما يراها عامر يوم الخطوبة تظل نظرته ترقبها لرؤية أثر الصدمة عليها "وعامر مثل فأر في مصيدة يخاف أن أضع طفلنا/ إثمنا تحت قدميك، وأسألك بالله أن تنصفيني.. ليته علم أني لم أرد أكثر من أن أغني..".[2]

وهي النظرات التي طوقتها المدعوات بها "كنت غزالة مصوبة وسط غابة من العيون النسوية المملوءة فضولًا والتي ترمقني من كل الجهات.. تتطلع إلى الحيرة والحزن وارتباك المباغتة المؤلمة".[3]

وتستطيل هذه المشاعر لتتحول إلى شرر تقذف به بعد أن تفوح رائحة فضيحتها، فتحيل إلى عقوبة أفراد المجتمع الذين سيرددون غدًا في مجالسهم "لعنة الله عليها.. إنها تصر على الإثم.. ارجموها..".

ويذهب بعضهم مذهبًا أكثر تطرفًا فيرمونها بالكفر "وإذا ماتت هل نصلي على فاجرة مثلها وندفنها مع المسلمين".[4]

3- مناجاة صبا لطفلها ذاتًا تعقل خطيئتها فتجعل من نظراته عقوبة تجلدها "أريد ألا يكون لك عينان كي لا تعلقهما عليّ حينما أجرؤ على نبذك..."، ثم تتطور المناجاة إلى تعاطف:

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 6.

(2) المصدر السابق، 5..

(3) المصدر السابق،7.

(4) المصدر السابق، 24.

"سأقول للمرأة تمهلي وأنت تفصلين الروح عن الروح.. تريثي وأنت تنزعين طفلي اللائذ بحماي.. لا تمزقي اللحم".[1]

وينمو التعاطف مع الضحية إلى اعتذار "أتكون يا طفلي حاقدًا علي؟ لم لا تريني وجهك وتدعني أتحسس طريقي إلى العينين"[2] ليتحول الاعتذار في النهاية إلى مشاركة في المصير:

"نزعت الأنبوب الذي زرعته يداها لا من أجل أن أموت ولكن من أجل ألا تموت وحدك يا طفلي..".[3]

4- تحسس (صبا) لبطنها في محاولة للإمساك بطفلها وتقبيله قبل تسليمه للموت:

"أود لو ألمسك أدخل يدي عميقًا وأمر على كتلة اللحم التي لم تكتمل ملامحها بعد..".[4]

5- اتصال خالدة بـ (صبا) في الوقت الذي كانت صبا في الشاليه تجهز لموتها البطيء وتخرج من الدنيا:

"رن الهاتف طويلًا دون أن يرفعه أحد، ولم أكن أدري أنك غائبة عن البيت عن الحياة بأسرها..".[5]

6- التداعيات النفسية والذهنية التي انثالت على وعي (صبا) بعد نزيفها في الشاليه مما أصابها بفقدان التوازن وأدخلها في حالات من الهذيان مع عامر وخالدة:

"ها ها ها، ألم أقل لك يا صبا؟ الحب مزبلة وأنا ديكها المؤذن، (عامر) ما الذي أتى بك؟ ومن هذه التي معك؟ خالدة؟ رباه، ما كان يجب أن تأتي لا تتطلعي إلي بهاتين العينين .. هل جئت ترجميني أنت أيضًا؟..".[6]

وهو حلم يقظة طويل يتراءى لصبا مع صديقتها خالدة، ما تلبث أن تفيق منه لتدخل في حلم آخر مع حسن إمام سائقها الذي كان يتطلع إليها بإعجاب، تقول في ذلك:

"إيه؟ بتقول إيه يا خويا بتقول إيه؟ يوه .. جاتك خيبة .. بتحبني؟ هو فيه حاجة اسمها حب؟ الله يخيبك..".[7]

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 16.

(2) المصدر السابق، 15.

(3) المصدر السابق.

(4) المصدر السابق، 13.

(5) المصدر السابق، 61.

(6) المصدر السابق، 44 .

(7) المصدر السابق، 50.

وتوهم الكاتبة القارئ بواقعية هذه التداعيات من خلال استخدام التكرار واللغة التداولية التي تتناسب مع مستوى الشخصيات مما يسهم في استدراج القارئ لمتابعة النص حتى النهاية، وتصبح الرواية صورًا نفسية تتداعى فيها الذكريات.

7- لجوء الكاتبة إلى (اللغة الصامتة) كوسيلة لإبراز تراكيب الصورة الحلمية من خلال استخدام الأقواس واللغة اللامترابطة، وهي من تقنيات تيار الوعي التي وظفتها الكاتبة بعناية كبيرة في الرواية، والتي أسهمت في إضفاء وظيفة واقعية على الأحداث.

وتقوم رواية (توبة وسلي) في كثير من مشاهدها على التحفيز الواقعي، ويمكن القول بأن أهم ما يميز هذه الرواية اعتمادها على الوهم الواقعي بدءًا من الرحلة التي يعدها كثير من النقاد "حافزًا للحكي"[1] بعدها سلسلة من الأحداث المتتابعة، مرورًا بعدد من المشاهد التي تقوم على الإيهام بواقعيتها، منها:

1- حركة الرمال الغريبة في حلم الجنازة الذي رأه فارس في مستهل الرواية، ثم عثوره على بقايا التراب الذي قذفه به الرجل في الحلم على فراشه في الحقيقة:

"ثم قمت أبحث عن ماء أشربه، وأنا أحدث نفسي بأن ما رأيت ما كان إلا حلمًا.. عندما عدت إلى فراشي جلست على طرفه أفكر.. وإذا بي أسير يدًا من فوق الفراش لأجد جانبًا منه قد تناثر عليه التراب".[2]

وهو الحلم الذي يتكرر مرة أخرى محذرًا فارس من طول اجتراحه للسيئات مما يدفعه للخروج؛ بحثًا عن تأويله.

2- إدخال مراد لفارس غرفة نوم سلي بعد قذفه في البحر ورؤيته سجادة سلي العجيبة التي رأى نفسه محبوسًا في نسيجها:

"سرنا في سرداب ضيق إلى أن وصلنا إلى باب صغير، فتحه مراد ودخلها إلى غرفة لم أر في حياتي لها مثيلًا..".[3]

وبرز في الغرفة سجادة بديعة نقشت عليها صور نساء ورجال "يرتدون ثيابًا فاخرة وهم يتجولون في قصور بديعة..".[4] وبدت على وجههم علامات الحزن والأسى.

---

(1) انظر: يقطين، السرد العربي، مرجع سابق، 20.
حليفي، الرحلة في الأدب العربي، مرجع سابق، 143.

(2) الفيصل، مصدر سابق، 8.

(3) المصدر السابق، 20.

(4) المصدر السابق، 21 .

3- إيهام مراد لفارس قدرته على إطلاق المخلوقات المحبوسة على سجاد سلي إن عثر على المفتاح في الغرفة في إشارة إلى رحلته للبحث عن العلم، وهو ما دفع فارس للبحث عنه، ليعثر على كتابها الأحمر الذي حمله لقراءته.

4- قراءة فارس لأحداث الواقع في كتاب سلي الأحمر، ليفاجأ بعد سرقة القراصنة له بإكمال سيدة السماء للقصة التي توقف عندها، وليكتشف فارس بأنها ابنة نوران صاحبة القصة الحقيقية:

"سكتت سيدة السماء فقلت باندهاش شديد:

يا سيدتي أتعرفين القصة؟!

أجابت:

وكيف لا أعرف قصة أبويّ".[1]

وتتقن الكاتبة الإيهام بواقعية مادة الكتاب من خلال تحقيق الأحداث المقروءة في الواقع.

5- تمنح قراءة فارس للكتاب دمجًا بين الواقعي والأسطوري من خلال واقعية الشخصيات وأسطرة الورود المتحدثة والتنقل في الأمكنة، وظهور الخوارق.

6- رؤية الفتاة ذات رداء الشوك لسيدة الظلال في الحلم تأمرها بالخروج مع الراعي إلى خارج الواحة دون خوف، فتخبر الراعي الذي يعمل بنصيحة سيدة الظلال، ويخرج من الواحة دون أن يصيبه أذى، ثم تلحق به الفتاة:

"أفاقت الفتاة وروت للراعي حلمها، وخرج وهو يخطو بترقب وحذر من المكان ثم رجع إليها مسرعًا وهو يقول: لقد كانت سيدة الظلال على حق أعماني الخوف".

7- معرفة توبة باسم فارس كاملًا رغم أنه أول لقاء يجمع بينهما، مما يرهب فارس منه، ويعزم على مجالسته حتى الموت.

8- لقاء فارس بطيف الفتى حسين في الصحراء بعد موته بسنوات متعددة ودعوته للطعام، وما

يترتب على ذلك من انتظاره، ثم الخروج للبحث عنه ليفاجأ بموته، ويشتري منجم الذهب وقفًا له.

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 99.

2-2-5 تحفيز المادة الأسطورية في المتن الحكائي:

وهو التحفيز الذي يعنى بدراسة المحفزات الأسطورية الفاعلة في بنية النص الحكائي التي تسهم في إثراء المتن الحكائي في الروايات من خلال استلهام الأسطورة أو استيحائها على نحو كلي أو جزئي، أو بناء عوالم تخييل روائية تتصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوري، والمتن الروائي لهذا التحفيز هو المتن الذي تبدو الأسطورة معه وعبره مكونًا أساسيًّا من مكونات متن النص الروائي ومبناه.

ومن خلال دراسة الروايات الست يمكن الوقوف على تفاعل الأسطورة مع النص الروائي ونسيجه الحكائي من خلال أربعة عناصر:

1- اللغة ذات الإيحاءات الأسطورية.

2- الشخصية الأسطورية.

3- الحدث الأسطوري.

4- الفضاء الأسطوري.

ولاستجلاء هذه العناصر ستستعين الدراسة ببعض المقتطفات السياقية لتوضيحها على النحو الآتي:

5-2-2-1- اللغة ذات الإيحاءات الأسطورية:

اللغة في الخطاب الأسطوري محررة من قيود الواقع بحيث يكون لها ذاكرة خاصة تتغذى من معطيات العقل والواقع، وتسعى إلى إنشاء نسيج تصير الكلمة فيه سلسلة مزدوجة من الواقع الطبيعي وفوق الطبيعي لها حمولتها الخاصة ومستقبلها الذي تعبر عنه، ومرد هذه الدلالة يعود إلى انفصالها عن المعنى العام المطروق والمعنى القاموسي الذي حاول أن يقيد المعاني في بعد واحد لا يتغير إلى معنى تتناسل منه معاني يكمل بعضها بعضًا، وتتواصل بشرايين الكائن الذي يكتب بها لتجيب عن أسئلة ثابتة وقدرية، كالموت والقهر والكبت والاستلاب والجنون.[1]

وقد برزت معالم هذه اللغة في الروايات المعنية، ففي رواية (وجهة البوصلة) تمنح (نورة الغامدي) اللغة بعدًا أسطوريًّا من خلال العلاقة التواصلية بين ناريمان وعلامة، التي تمثل بوحًا لأحلامها ورؤاها في الحياة والمجتمع فتغلفها بلغة رمزية "أنت حنجرة وأنا عروس بحر..

(1) صالح حمادي، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية (تونس، دار سلامة للطباعة والنشر والتوزيع)، 11 وما بعدها.

تسبح.. تغرق.. تتشبث فيما بين العظمة في آخر الحلق، وما بين مؤخرة اللسان المصلوب في أوله.. أخضع في ذلَّ لأصوات التوجس التي ترافق وحدتي.. حذار أنت عروس بحر.. مخلوق موهوب للأسطورة والمغامرة.."[1].

فالكاتبة تعرض في المقتطف السابق صورة للخطاب المسيطر على الرواية فأنثاها تبحث عن هوية؛ لذا تروقها هوية عروس البحر المتعلقة بحنجرة، فعروس البحر تعد رمزًا للجسد، والحنجرة رمزًا للهوية المعبرة عن ذلك الجسد؛ لأن وضعها كهوية حائرة عاجزة عن امتلاك ناصية الإرادة لم يعد مقبولًا، وهي في رحلتها تخشى أن تكون حنجرة علامة المنقذة المدمرة في الوقت ذاته "ثقي بي ولن أدمي ذيل الحورية"، ثم يأتي ارتواء عروس البحر من عسل تلك الحنجرة بما يحمله من دلالات؛ تاثيثًا لهوية جديدة "تحفر في ثنايا جوفك تعاليم جديدة.. تشريعات مقدسة عن الحب/ الحياة/ الجسد".[2]

وهذا البعد الأسطوري للعلاقة نجد أثره في لغة التواصل بين ناريمان وفضة بعد موتها من خلال الهوية المزدوجة لناريمان .

وتتخذ أسطرة اللغة في (توبة وسلي) صورة أخرى من خلال وظيفة الربط بين ما هو واقعي وما هو ميتافيزيقي، وتأصيل الأحداث عبر التناوب بين أكثر من حكاية، فسيدة الأصوات تملك من الخوارق ما يجعلها تحبس الأصوات المسموعة والمهموسة في وادي سحيق، وحيوانات الكتاب الأخضر تنطلق في عوالمها الخاصة، والزهور تمتلك ناصية الكلام في حركات متواترة تنم عن رغبة في خلق عوالم أخرى تتوق للتجلي إلى عوالم النور والصفاء لترتفع النفس من عالم المعصية إلى عالم الطهر.

5-2-2-2- الشخصية الأسطورية:

اقترنت الرواية العربية بالتجريب، مما أفسح إمكانية كبيرة لخلق أنماط شخوص متنوعة لا تتناسخ ولا تكرر ذاتها[3]، والمحكي الأسطوري بذلك لا يصور شخوصًا معطاة كعناصر للتزيين أو إتمام الحبكة، وإنما يلغم الرواية بمصائر قدرية؛ لأن الشخصية تتشكل هنا من التعارض مع شخوص الواقع الخارجي، وشخوص العالم الداخلي الذي تتحرك فيه،

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 11.

(2) المصدر السابق، 50.

(3) الصالح، عالية، مرجع سابق، 144 وما بعدها.

"والشخصية الأسطورية تستطيع خلق الحيرة في نفس المتلقي؛ لذلك فهي ترتبط بالأحداث والزمان والمكان والبؤرة التي تبئير الشيء المرغوب فيه.[1]

وتمثل الشخصية الأسطورية التنوع من خلال التحولات التي تخضع لها، بالإضافة إلى السمات الخارجية، والأفعال الغريبة التي تمارسها، وكأننا أمام قوتين تشكلان السمات العامة للشخصية الأسطورية قوة داخلية وأخرى خارجية تبرز الشخصية بصفاتها الميتافيزيقية.

ويمكن تقسيم الشخصيات الأسطورية في الروايات المعنية كحوافز للحكي إلى نوعين:

النوع الأول: يمثل الأبطال الأسطوريين الذين تمتلئ شخوصهم بما هو أسطوري، متجاوزين في جانب من جوانب شخصياتهم قوانين الواقع الموضوعي لينطلقوا في فضاء الفن، ومن نماذج هذا النوع:

شخصية السبتي فهي شخصية يندمج فيها ما هو واقعي بما هو أسطوري في عالم الرواية التخيلي من خلال حزمة من الدلالات التي تتدافع في الرواية، وتبرز إمكاناتها وقدراتها في الفضاء السردي الذي تنتمي إليه.

تقول الساردة في وصف السبتي يوم ختانه: "هو شيخ بعمر الزمان، وحتى تلك اللحظة السرية التي شهدتها لم أستطع أن أحدد له عمرًا معينًا أو زمانًا محددًا، كان هو الزمان والمكان."[2] وفي موضوع آخر تقول: "الفرد في البلدة الصغيرة معلق مصيره بلسان (السبتي) وعلى كل فرد ذي نعرة أو اعتداد عليه أن يتخيل مصيره مشكلًا على حوائط سقيفته ألوانًا من العذاب والذل ينتظره إلا أن يفر من تلك القرية."[3]، ثم تقول: "رجل من الصخر.. رجل بعظمة الفاتحين".[4]

فهي تمنحه صفات القوة والجبروت والقدرة غير المحدودة التي ارتبطت به في بطن الوادي ليصنع مع الجد العظيم أسطورة انتهت بموت الأول وبجفاف الثاني.

وفي رواية (الفردوس اليباب) يتخذ طفل صبا ملامح أسطورية من خلال مناجاة صبا له، و رغم موته قبل ولادته فإن الرواية تجليه ثمرة للخطيئة (طفلنا) وتنمو به من بعده الإنساني (الطفل) إلى البنوة والأمومة (طفلي)، ثم إلى (الرجولة) حيث يزف في ليلة عرسه

---

(1) حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط1 (الرباط، دار الأمان، 2009م)، 198.

(2) الغامدي، مصدر سابق، 16.

(3) المصدر السابق، 269.

(4) المصدر السابق، 258.

"بدأ الدم يزفك إلى الموت"[1]، ثم تعمد الساردة إلى تجسيده شخصية تعقل وتفهم ويتحاور مع أمه (وأنت يا طفلي، ألم تفكر بالخروج بعد؟ تعالى جرب أن تتوسد ذراعي، تغمض عينيك.."[2].

وفي رواية (توبة وسلي) تتخذ الفتاة ذات رداء الشوك بعدًا أسطوريًّا من خلال صنعها لثوب من ألف وردة تامة الحسن، وحين ترتدي ذلك الثوب تستمع هاتفًا يهتف لها بأن الورود التي لم تزهر في القلوب لا بد لها وأن تنقلب إلى أشواك، فينقلب ثوبها في الحال إلى ثوب من الشوك لا ينحل إلا بالتماع الفص وسط جبينها مع النور المنشق بين السحابتين، حيث يسقط ثوب الشوك، وفي اللحظة ذاتها يأخذ النور بريق عينيها، وتظل على ذلك الحال طيلة رحلة الخلاص بصحبة الراعي حتى تصل معه إلى القلعة فلا تقاوم روحها إغراء جمالها، فتنطلق وتتبع المسار العطري الذي رسمته الورقة، بينما يبقى جسدها الذي يختفي تحت طبقات من الماس متراكم.

والملاحظ في هذه الشخصية الأسطورية أن هناك إيهامًا ببداية واقعية لسماتها تعرضها كشيء سوي ثم تنمو الصورة والأحداث لتجعل من الشخصية كائنًا عجيبًا بهيئة أسطورية.

كما تظهر الأبعاد الأسطورية للشخصية في هذه الرواية من خلال شخصيتي سيدة الأصوات وسيدة الظلام، فكلٌ منهما تحيط نفسها بهالة من الأفعال الفيزيقية التي يختلط فيها الحسي بالمعنوي والواقعي بالأسطوري، وتتضافر مكونات فضاء كل منهما وملابسها مع طبيعة الأعمال التي تؤديها في السياق الروائي.[3]

وفي رواية (مزامير من ورق) تتمثل الشخصية الأسطورية في شخصية (عشق) من خلال استيحاء الأسطورة اليونانية (سيزيف)[4] فعشق الذي يظل مرتبطًا بميس، يفقدها في أكثر من مرة ويصر في كل مرة على البحث عنها، فإذا ما عثر عليها فقدها من جديد رغم حرصه

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 24.

(2) المصدر السابق، 58.

(3) الفيصل، مصدر سابق، 53/51.

(4) تحكي الأسطورية اليونانية أن سيزيف هو شخص حلَّت عليه لعنة الآلهة إلى الأبد حيث حكم عليه بنقل صخرة على ظهره من أسفل الوادي إلى قمة الجبل، كما قضى بأن تظل تلك الصخرة تهوى إلى القاع كلما اقترب بها من القمة، وترمز إلى عبثية الجهد الذي يبذله الإنسان في هذه الحياة، وإلى الإصرار والتحدي وعدم اليأس.

انظر: داود أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، (بيروت، دار صادر)، 232.

الشديد على حمايتها، وكأنما تطرح الرواية من خلال الأسطورة عبثية الجهد الذي يبذله عشق/ الذكر في حماية ميس/ الأنثى بشكل يعطل قدراتها ويسلبها القدرة على حماية نفسها، وهو ما تعيه (ميس) في النهاية، وتنفصل عنه مفضلة الانسحاب من هذه العبثية، ولعل الإشارة الوحيدة التي وردت للدلالة على هذه الأسطورة يمكن تمثلها في المقتطف الآتي:

"الصخرة غدت أكثر قسوة على ظهره . والألم زاد ترسخًا ليصل إلى أعمق أعماقه عقب التذكّر.."[1].

كما تنبع أسطورة هذه الشخصية من خلال ما أضفت عليها الساردة من صفات تحمل أبعادًا أسطورية، فعشق في الرواية بعد أن يفقد ميسه يأكل الأعشاب المتناثرة حوله، ويشرب عصارتها، ويسير في طريق سرمدي كالتائه في قلب محيط يصارع الآلام؛ بحثًا عن محبوبته حتى تذوب عظامه من شدة الحر ومع ذلك يستمر في المقاومة من خلال إيقاع سردي لاهث يستعين بالتداخلات التي تتواتر في الرواية.

النوع الثاني للشخصيات الأسطورية:

الشخصيات التي تحقق الأسطورة والتنوع عن طريق التحول والمسخ، فقد تكون بعد المسخ حيوانًا أو نباتًا أو جمادًا، وقد تكون روحًا لامرئية، وهي بذلك تخلق كائنات باهتة، ومن أبرز المسوخ التي برزت في الروايات:

1- المسخ البشري:

ومن أبرز الشخصيات التي طرأت عليها تحولات فيزيقية حولتها إلى هيئة أخرى أسطورة (الزهراء) التي روتها جميلة في رواية (وجهة البوصلة) والتي تقوم على اعتبار المرأة نجمة معلقة في السماء فإذا أظلم لونها بنوازع الرغبات الحسية الملموسة عرف الرب بنواياها، فرجمها بشهاب من نار تهوى به لتستقر أنثى في رحم امرأة لتلد بشهواتها ونزواتها ورغباتها، وحين كادت أن تصبح رسولًا للحب في الكون، شعر الله بضعفها ورفعها نجمة تبزع مع الغروب وتذوب مع السحر، وتحمل هذه الأسطورة طابعًا تهذيبيًّا لسلوك المرأة، وهي واحدة من الوسائل التعليمية التي استعانت بها جميلة في تخويف الصغيرات وتحذيرهن من السلوك السيئ.

---

(1) أبو علي، مصدر سابق، 121.

وفي رواية (مزامير من ورق) يعرض لعشق في طريق بحثه عن ميسه خيط دموي يقتفي أثره، ويبدأ الخيط في الغلاظة حتى يصبح بقعة دموية بمجرد لمسها تبدأ بالفوران والغليان فيصدر منها صراخ وشهقات، فإذا بذلك الدم يتكتل ويتحول إلى جثة سوداء فاحمة مليئة بالقروح والندوب تمسك بعصا من الخشب وتكتب على الأرض (لا تقتلها) ثم ترتمي الجثة وتسكن الأرض.

فالكاتبة تضفي على هذا المسخ كل ما يدفع إلى تشويهه من سمات خارجية دون أن تتكلف عناء الوصف الداخلي. ولتظهر الجثة مكتنزة بدلالات الغموض، ويحضر المسخ الأسطوري هنا مغذيًا لإصرار عشق في بحثه، وكأن الجثة تعزز السياق الثقافي للرواية القائم على إبطال (وأد الأنوثة) وحجرها بدعوى احتواها.

2- المسخ الحيواني:

هناك حيوانات تمسخ وترصد خطوات الكائن البشري ليبرز عنها سلوك لا يتوافق مع طبيعتها، ومن نماذج هذا المسخ، ما يتبدى في رواية (توبة وسلي) من شخصية القرد الذي يدير الرحي بيديه، ويلقمها بالجواهر وهو يغني، وتعمد الكاتبة من خلال شخصية القرد إلى إضفاء جملة من السمات والأبعاد الفيزيقية له، فالجواهر هنا ملونة بألوان الحقيقة والخيال، ولغته فلسفية ترتقي إلى نوع من الذوبان الصوفي الذي يتكشف وينضبط على جرس واحد وتقسيمات متناظرة ينتج عنها إيقاع موسيقي يبدو كنوع من لغة الكُهَّان، ولنتأمل المقتطف التالي من كلام القرد مع الفتاة:

"دعيني أسألك أنا كيف ترين نفسك؟ جوهرة بقلب من نور، أم غبارًا لا معًا؟ أما الأولى فما هي إلا نفحة من أنفاس الفراديس، وأما الثانية فما تكون إلا غثاء يبلى فوق سطح الحياة.. آمال الدنيا أسحق، أحلام الآخرة أطلق..".[1]

هذه اللغة لا تستدعي نسقًا من المعرفة الداخلية، بقدر ما تستدعى نسقًا من المعرفة اللسانية، والحذلقة التي توظف الثنائيات بغرض الإبهار والإعجاب.

3- المسخ النباتي:

وفيه تمنح النباتات أبعادًا أسطورية تخرجها من طبيعتها إلى طبيعة أخرى بشرية أو حيوانية، ومن نماذجها وردة الكتاب الأحمر في رواية (توبة وسلي) فهي رغم حبسها في سجادة سليّ فإنها تمارس أعمالًا بشرية فتتكلم، وتقبل على سارة معلمة ومهذبة لسلوكها، تنشدها الأشعار وتروي لها الحكم وتبثها المواعظ والآداب.

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 64.

4- المسخ الجمادي:

وفيه تمنح الجمادات مسخًا يطال المكان ليصبح الجماد شخصًا آخر له سلطة يفكر ويعي، ومن أبرز النماذج لهذا الامتساخ حديث اللبنة في الجدار للعجوز سلوان بعد تنكر راح له في رواية (توبة وسلي)، وتأخذ اللبنة بعدّا أسطوريًّا من خلال حديثها من جهة، ومن خلال تكوينها من جهة أخرى، وكأننا بهيئة يتآزر فيها الوصف الداخلي مع الخارجي في تجليه الهوية تقول:

"أنا لبنة من هذا الجدار الخرب استنطقني ربي، أعلم أنني كنت ملكًا مثلك ملكت لألف سنة، ثم مت، وصرت رميمًا ألف سنة، ثم أخذني خزاف وصنعني إناء استعملت لألف سنة، حتى تكسرت وصرت ترابًا لألف سنة، ثم أخذوني وعملوني لبنة وأنا في هذا الجدار..."[1].

وتسلك الشخصية الأسطورية هنا مسلكًا تعليميًّا تحذر من الاغترار بالآخر، وتفسر حالة القلق التي تبثها راح في نفس سلوان، وكأنها تشير إلى لحظة التحول في حياة سلوان من حياة الملوك إلى حياة الزهاد، فالفعل الأسطوري هنا هو جسر التحول والتطهر.

5- المسخ إلى أرواح لامرئية:

فالحضور اللامرئي للشخصية يجد مسخه داخل الرواية ليشكل سردًا يستولد الشك والريبة، وقد كان هذا الحضور في الآداب القديمة يستخدم شخوص الجن والشياطين[2]، وفي الروايات المدروسة يأخذ هذا الامتساخ طابع الحلول الصوفي.

ففي رواية (الفردوس اليباب) تحضر (صبا) للدلالة على (جدة/ المدينة) ومعاناة صبا مع طفلها هي معاناة جدة مع أفرادها، حتى أن صبا حين تتحدث عن نفسها فهي تتحدث عن جدة/ المدينة، وكأن روح جدة حلت في صبا، لتصبح سمعها وبصرها ولسانها تصور ما فيها وتجسد ما عليها، وتجلي (صبا) هذه العلاقة بقولها:

"وأنت تجولين فيها تحسبين أنك تبحثين عن ذاتك، عن تفاصيلك وأسرارك التي توزعتها الشوارع والبيوت".[3]

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 177.

(2) حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، 199.

(3) الجهني، مصدر سابق، 81.

هذه صبا تتحدث عن نفسها، وهي تومئ إلى جدة، فتختلط بعروقها، وتتلبس جسدها "للحظة تحسين أنك تقفين خلف حاجز زجاجي سميك يحبس عنك أصوات الخيل والبغال والحمير والجمال والدراجات النارية التي تمرق خلفك".[1]

فإذا وصلنا إلى نهاية الرواية بلغنا مرحلة الانفصال بين الشخصيتين:

"اغمضي عينيك الآن، ودعي جدة تخرج رويدًا رويدًا من خلاياك، وبمرور الوقت ستكتشفين أيضًا أنك خرجت بعدد الصبغيات نفسه الذي لجدة، وبترتيب الحامض النووي D.N.A ذاته، وأنك لشدة تعلقك بها بدأت تصيرينها".[2]

وتأتي صورة الحلول أكثر بروزًا في رواية (وجهة البوصلة) فموت فضة وهي الأذن الوحيدة لناريمان في بيت السبتي، يترك فراغًا كبيرًا في حياتها، ولا يمتلىء إلا بعودة فضة إليها بصورة أسطورية حيث تستقر روحها في روح ناريمان "كيف هربت عظامك ولحمك ودمك من أسر الكفن والقبر.. وأبقيت روحك أسيرة فيّ".[3]

أما جسد فضة فقد ظل يؤرق ناريمان تبحث عنه في مياه الآبار وبين المزارع، وعلى أشجار الكينا خاصة أن ثامر بانتهازيته أوحى لناريمان بأنه أسقاها "روح فضة بماء مقروء عليه آية الكرسي وسورة ياسين". فنجد البعد الديني هنا تأكيدًا لذلك الحلول ليصبغه بصبغة شرعية، وهو خطاب يحفز الحكي في أكثر من مقام في الرواية "هل يمكن أن يكون جسدي بقي مع روحك.. هل دخلت يا فضة في جلدي امتزج دمك بدمي.." هذا الالتحام بين الجسد والروح برز في بعده المادي من خلال الرسائل التي كانت تتركها فضة تحت مخدة ناريمان.

5-2-2-3- الحدث الأسطوري:

وهو حدث يوجد وسط بنية سردية ويحيل إلى أسطورة مركزية أبدعتها المخيلة البشرية في مغامراتها الفكرية الأولى، ويتماهى مع النسيج الحكائي للنص الروائي مشكلًا بؤرة للمتن الحكائي.[4]

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 84.

(2) المصدر السابق، 92.

(3) الغامدي، مصدر سابق، 50.

(4) صالح، نضال، مرجع سابق، 94.

ويتمثل الحدث الأسطوري كمحفز في الروايات المدروسة من خلال حدث الموت والانبعاث، وهو التحفيز الأسطوري الأبرز في المتن الحكائي بما يمثله من توظيف فعلي للأسطورة.

وتأتي (وجهة البوصلة) واحدة من الروايات التي استعانت بفكرة الأسطورة من خلال (موت فضة) وهو الموت الذي اكتسب في الرواية أبعادًا أسطورية على نحو شديد المهارة في إخفاء الدلالات، والكشف عن الكثير من أبعاد الشخصية الأسطورية ولنتأمل المقتطف التالي الذي يصور الموت، بما اكتسب من أبعاد أسطورية:

"رفعوها إلى الأعلى رفعوها أكثر.. أكثر.. لوت عنقها عكس الريح فانحلت الضفيرة السوداء، وطوقت وجهها، وتطاير شعرها والتف.. طارت أكثر.. تضاءلت الأرض، فأصبح الوادي العظيم مستطيلًا كحجم كتاب بحدود خضراء ثلاثة وواحد أسود .. جمعت كفنها الأبيض الفضفاض حول جسدها الذي تخللته الريح فارتفع.. لامس البرد بطنها وعمودها الفقري.. أحمر أنفها.. غطته بكف يسارها، وباليد الأخرى لملمت بياضها المنتفخ بالهواء قرب السحاب تقاربت أياد صغيرة احتوتها ورفعتها أكثر.. أخفضت بصرها.. لم يبق من الأرض سوى جزء كمرآة صغيرة تعلو وتهبط كنقطة دم أخضر ينبض في جسد الأرض.. رفعت يديها فأفلت البياض وتلاشت".[1]

ولنلاحظ المحفزات اللفظية في الوصف السابق (الأمان الأبدي) لروح فضة.. فعل الرفع عن الأرض يكسب الشخصية قداسة (رفعوها) واو الجماعة مجهولة العائد تدل على الملائكة (أكثر.. أكثر..) روح طاهرة تصعد إلى السماء، وترتقي من طبقة إلى أخرى دون توقف (لوت عنقها) فعل خارق يحمل دلالة التمرد (انحلت الضفيرة وتطاير الشعر والتف) ملامح الأنوثة معادلة للتجدد، الأفعال الصادرة عنها (لوت– طوقت– جمعت– غطته– لملمت– رفعت) أفعال ماضية حركية تتزاحم حتى تبدو أشبه ما تكون بعين عدسة سينمائية لاهثة تلتقط أكبر عدد من الصور، في إيقاع سريع، وكثافة لونية فهناك أربعة ألوان (الأبيض، الأسود، الأخضر، الأحمر) بأكثر من صيغة، وكأن اللوحة تحيل إلى كرنفال من الألوان التي تسهم في إضافة الإبهار والغرابة إلى الصورة التي تتسم بسرعة الأحداث المتتالية. هذه الروح التي تلاشت بعد موت فضة، بعثت من جديد فاتخذت من العنقاء[2] في الأعالي هيئة أخرى:

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 37.

(2) تحكي الأسطورة العربية أن العنقاء هي عبارة عن طائر ضخم يحترق ثم ينبعث من رماده مرة أخرى. وفي ذلك ما يرمز إلى غلبة الحياة والتجدد على الموت والعدم، وقد جعلها العرب من المستحيلات الثلاث التي حصروها في الغول والعنقاء والخل الوفي.

"تنتصبين في الأعالي، وتعزفين بصوت مجنح هامسة في أذني".[1]

لتحضر في الرواية لا بهيئتها الأسطورية وإنما – كما سبق – برسائلها التي تبعثها، وبالهاتف في جوف ناريمان، لقد استثمرت الأسطورة ما أسماه توماشفسكي بـ (التحفيز الواقعي) من خلال توفر العمل الحكائي على درجة من الإيهام بواقعية الأحداث؛ حيث ترتفع روح فضة إلى السماء للتطهر والتجدد، لتعود إلى الأرض أكثر خصوبة وأكثر وعيًّا بدورها في الإصلاح.. وفي تحريف لأصل الأسطورة يتحول البعث من الرماد إلى نزول من السماء كرمز للطهارة والقداسة.

وتضفي الساردة على هذه المرأة ما يكسبها صفة التفرد والكمال:

"امرأة يعلم الذي خطفها ليلة موتها، أنها المرأة النجمة المتوحدة في فضاء الطهارة والنقاء تمامًا كالزهراء..".[2]

إن حضور الأسطورة هنا يمثل مسارًا استراتيجيًّا لخروج فضة من المأزق الوجودي الذي تشعره (سوداء) محرومة من حقوقها كزوجة وأم وسيدة في ظل رجل لتتحرر من العذاب والألم من جهة، ولمعاونة (ناريمان) على إعادة قراءة الحياة من منظور الحكيم المتجرد من جهة أخرى.

ويأتي حضور هذه الأسطورة في (مزامير من ورق) لتقديم النصح والتهيئة للمستقبل، وتضفي (نداء أبي علي) على الأسطورة ما يسهم في إشعال الفضاء الأسطوري بمحفزات ميتافيزيقية، فالانبعاث يتم من خلال بريق يشطره كائن صغير يتمطى في مشيه ويتلون بألوان الواقع ليستحيل شيخًا وقورًا بثياب رمادية، ولحية كثة بيضاء فيقترب من (ميس) و(عشق) مبتسمًا رغم غرابة هيئته، ويمسك بعشق ليتحول وجهه المتعضن إلى وجه وقور طفولي، ينسب لنفسه التحكم في الحقائق، والحضور لتقديم النصح ومباركة المشاعر، والتحذير من مغبة الأيام التي تحمل المفاجآت والصعوبات، وينصحهما لتجاوزها بالحب والإخلاص ثم يذهب في طريقه لانتهاء مهمته.[3] هذا الاستثمار للأسطورة لم يكن فعالًا في مسار الرواية وإنما اكتفي بتأدية وظيفة جزئية دون أن يشكل متنًا روائيًّا فاعلًا.

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 281.

(2) المصدر السابق، 248.

(3) أبو علي، مصدر سابق، 101.

وهو ذات الدور الذي لعبته تقنية الظهور/ الاختفاء في رواية (توبة وسلي) كظهور الفرس التي حملت الرسالة للراعي، ثم اختفائها في الوقت نفسه، مكتفية بتأدية وظيفة إرشادية لتخليص (نوران).

ولعل التوظيف الأبرز في هذه الرواية للأسطورة يتجلى في صراع الإنسان مع الوحش الخرافي/ التنين، فالأسطورة هنا تبدو امتدادًا لأسطورة إيزيس في مغامراتها الفردية، فالمحكي في الروايات يتأرجح بين مستويين سرديين واقعي وأسطوري يتداخلان ويتآزران ليصوغان نصًّا روائيًّا، فخروج عشق باحثًا عن وردة ميس الحمراء يصطدم بكثير من العراقيل، ومنها مصادفة التنين الأسود الذي تضفي عليه الكاتبة أبعادًا أسطورية خارجية (ضخامة الجثة، خروج النار المقترن بالقوة الجسدية)، وحين يقاومه عشق لا يجد للخلاص سوى الاحتيال، فإذا ما أصابته طعنة عشق اختفى وتلاشى دون أثر "فالتنين أثر الطعنة يتلاشى.. وكل ما حوله ينمحي بتلاشيه".[1]

غير أن حضور الأسطورة السابق أتى حضورًا باهتًا، فلم يسهم في دفع الأحداث وعجز عن التأثير في صلب الرواية، وليمثل الحضور هنا حضورًا تسجيليًّا وتزيينيًّا للرواية لإبراز صور من الصعوبات التي واجهت عشق في طريق بحثه عن ميسه دون الانصهار في المتن الروائي.

5-2-2-4-الفضاء الأسطوري:

اختلفت الآراء في تعريف مصطلح (الفضاء) وتوظيفه، وتأتي محاولة الناقد حميد لحمداني محاولة جادة لتعريف المصطلح؛ حيث يرى بأن "الفضاء أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواءً تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية"[2] وهو التعريف الذي يتوافق معه الدكتور سعيد يقطين فيقول: "إن الفضاء أعم من المكان، إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد لمعانقة التخيلي والذهني، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء".[3]

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 34.

(2) لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق،64.

(3) سعيد يقطين، قال الراوي - البنيات الحكائية في السيرة الشعبية – ط1(الدار البيضاء المركز الثقافي العربي 1997م)، 240.

أما الفضاء الأسطوري الذي نعنيه فهو الفضاء الذي يتكئ على الأسطورة والخرافة في إقامه عوالم تخييلية "تختلط فيها الأساطير بالخرافات والأفكار الأسطورية التي تتضاد مع المألوف، وتتمرد عليه بوصفها مناخات لاستعادة روح البدائية، لإثراء التعبير الأدبي، وتحريره من جفاف الواقعية، ليعاد صياغة العالم الواقعي في صورة صراع جاد ولاذع يستلهم الوسائل الأسطورية ويتغذى منها".[1]

برز الفضاء الأسطوري كحافز من محفزات الدلالة الأسطورية بصورة قوية في رواية (توبة وسلي)، ومن أكثر السمات المميزة لفضاء هذه الرواية تنوع الأبعاد الفيزيقية للمكان الذي يحوي الأسطورة أو تسير في فلكه الشخصية الأسطورية تنوعًا قد يصل إلى حد التضاد الذي يرفد من ثقافة تستلهم التراث وتعيد صياغته.

وتظهر أول معالم الفضاء الأسطوري في الرواية في مطلع حلم فارس بما يتأثث به المكان، من هيئة الرجل الساجد الذي ملأ الأفق لدى استوائه، ثم تحرك الرمال يمنة ويسرة وسكونها بعد سلامه، ثم في هيئة النعش الملفوف بالقماش أمامه، الذي غاب بعد الصلاة ليتحول كما يدعي الرجل إلى تراب.

فإذا ما بلغ فارس غرفة سلى وهاله جمالها، وجد فيها سجادتها التي تعمل على حياكتها، وقد حبست فيها أفرادًا من رجال ونساء يتجولون في باحات قصور بديعة ويمارسون أعمالًا مختلفة، وقد لفت الأجزاء التامة منها، ولم يبق معروضًا إلا جزء لم يكتمل، وكان الحزن والأسى يطغى على الوجوه؛ لأن سلي قد سجنتهم في نسجها وكان ممن ظهر في ذلك الجزء وجه فارس، وحين سأل مراد عن سبب وجوده هناك علل لذلك بأنه كان يبحث عنها، ويختلط في تأثيث المكان (الغرفة) الواقعي بالخيالي، فالمكاحل مصنوعة من ريش الطيور الحبيسة من ذهب وفضة وعاج، وحين يرغب فارس في إطلاقها يخبره مراد باستحالة ذلك.

فشخصية (سلي) كواحدة من الشخصيات الفاعلة في الرواية ينسب لها أعمال تجاوز الخيال، وكأنها تغرف من الغيب أحداثًا تصوغها نسجًا في سجادتها حتى لتغدو السجادة رمزًا للأرض التي يشاد فوقها البناء المعد لاستقبال الغيبيات، وفارس يقرأ منها أحداث المستقبل التي لم تحدث، ليضفي على شخصية سلي بعدًا أسطوريًّا آخر.

وحين يبحث فارس عن المفتاح المخلص لأولئك المساجين يعثر على الكتاب الأحمر ذي الصفات الغريبة في شكله ورائحته وخطه، ثم يستهل الكتاب بوصف البساط الإيراني.. "إذا

---

(1) د . م . البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، ط2 (بيروت: دار عويدات، 1982)، 19.

رأيته خلته بستانًا من الزهور البهيجة، يلمع كالسراب ويتلألأ كالماء الذي تموج من تحته الألوان والصور".[1]

لم تكن هذه السجادة إلا رمزًا للخصب والتجدد بفعل ما تحويه من تفاصيل ترمز إلى السمو والتعالي، تتجلى فعالية تأثيث الكاتبة لفضاء السجادة على نحو أشد وضوحًا وأكثر دلالة من خلال بروز "الوردة من بين خيوط النسيج كما ينتج الزرع من بين حبات الأديم"[2] ثم انطلاقها في الحكي والكلام لتأتي محفزات الفضاء في الحكي من خلال ما يتناسل داخله من وحدات سردية حاملة للحكي ومؤثثة للفضاء على النحو الآتي:

1- المكان الذي وصل إليه الملك مع الفتاة ذات رداء الشوك بأبعاده الميتافيزيقية من صخور بلورية، وكائنات محبوسة، وحاجز بلوري ذاب بوقع دموع الملك.

2- انعكاس النور الباهر من بين السحابتين على الفص البلوري، وسلبه بصر الفتاة ذات رداء الشوك، ثم سقوط الرداء الشوكي عن جسدها ليستحيل رمادًا، ويكتسي جسدها بثوب الورد.

3- العالم الخاص بسيدة الأصوات وما يحويه من مدركات فوق عقلية، فالمغارة التي تعيش فيها شاسعة تتحرك كثبانها ارتفاعًا وانخفاضًا، صعودًا وهبوطًا، في أشكال دائرية ثم تهوي في بئر عميقة يختلط في فضائها أصوات أمطار ورعود، وأمواج وزهور، ومجرات وأفلاك.

4- فضاء بئر الصمت الذي حوى صمت العوالم و الكلمات منذ بدء الخليفة ساكنة في قعره ليحوي في النهاية صمت الراعي ونوران بعد لقائهما.

5- نطاق سيدة الأصوات الغريب المصنوع من سحب متغيرة بألوان متباينة، ثم تكويره بين يديها وقذفها به في البئر ليستقر في صورة بيت عنكبوت تصعد خيوطه خارج البئر.

6- العالم الميتافيزيقي للعجوز الذي أحب الصمت، وصنف نفسه على أنه صخر، وهو تصنيف يدخل ضمن التفسير فوق الطبيعي للتعبير عن الوحدة والغربة، كما يحمل بعدًا صوفيًّا يحيل إلى التطهر والتنزه عن أدران البشر.

7- الأماكن الميتافيزيقية التي نزل بها الراعي والفتاة في الغابة والواحة والنهر، وهي دوال تحمل أبعاد الحياة البدائية الأولى بطهرها ونقائها، فكأنها تهدف إلى إعادة الزمن إلى نقطة البداية الأولى لتظهر الحياة بصورة أكثر براءة وطهارة ونقاءً.

---

(1) الفيصل، مصدر سابق، 350.

(2) المصدر السابق، 26.

8- الحالة المهيبة التي أحاط بها صاحب الموازين نفسه بعد أن وجد لكل شيء مقياسًا مستعينًا بوسائل لغوية كالتكرار والتمتمات والألوان المتضادة، لتنطلق روح الفتاة هائمة في جمال البستان، وتختفي عن الوجود، تاركة جسدها تحت طبقات الماس، إيذانًا بانتهاء رسالتها من جهة، ولتمنح خروجها من السرد بعدًا حقيقيًّا.

إن الوحدات السردية السابقة بما تؤثث له من فضاء أسطوري يحمل طابعًا شموليًّا للمكان والشخصية والفعل، وبما يتآزر فيها من استعارات أسطورية تكشف عن رغبة الكاتبة في هندسة عالم تخييلي يجعلها أشبه بلوحة فسيفساء تدفع كل جزئية فيها بالأحداث تحفيزًا للحكي، وتأثيثًا للمكان، بشكل يسمح بصياغة نظام تحفيزي للفضاء الأسطوري بصورته الكلية، وما يتشكل داخله من وحدات سردية جزئية على النحو الآتي:

1- الانطلاق من (مدخل واقعي) يمهد للدخول إلى الفعل الأسطوري أو الشخصية الأسطورية، ثم تأتي المحكيات فوق الطبيعية خارقة وغير مألوفة، تدور في فضاء جغرافي يصف التضاريس، ويرسم للشخصية أبعادًا غريبة.

2- تستعين الكاتبة بعدد من التقنيات التي تسهم في أسطورة الفضاء، ومن ذلك:

أ- استيحاء الأحداث الملغزة والغامضة التي تحتاج إلى تفسير فوق طبيعي لها يتكشف مع النمو التصاعدي للأحداث والأوصاف.

ب- استهام الواقعية كلعبة تناور بها الكاتبة.

ج- تكرار الأفعال أو الكلمات والصفات لإضفاء صبغة أسطورية بالعودة إلى أساليب بدائية في التواصل بين الأفراد.

د- إعلاء جانب الوصف القائم على تضخيم الحقائق والثنائيات الضدية، والجمل المتوالية والإيقاع المتوازن مما يدفع المتلقي إلى الجري وراء تفسير عقلي للأحداث.

2- اعتماد تفسير فوق طبيعي لقراءة الأحداث من خلال الطعم الواقعي الذي يتخلل الرواية كنواة تتضمن أحداثًا متصارعة ومتماسكة في الآن ذاته تخضع للتحول والتنامي حتى تصل لتفسير مقبول للحدث أو الفضاء الأسطوري.

3-5- التحفيز الجمالي:

وهو التحفيز الذي "يعني بالأنماط الفنية والواقعية التي ترد في النص الروائي، وتشكل نسقًا إفراديًّا غير مألوف أو نسقًا تركيبًا من نصوص متعددة مختلفة ".[1]

(1) مبروك، آليات المنهج، مرجع سابق، 178.

وإنتاج هذا النوع من التحفيز يقوم على المزاوجة بين الوهم الواقعي والبناء الجمالي في سياق واحدٍ، وهو ما قصده توماشفسكي عندما قال: "إن إدخال الحوافز إنما ينتج عن تراضٍ بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي".[1]

ويقسم الدكتور مراد مبروك هذا التحفيز وفق مقتضياته الجمالية إلى مستويين:

1- تحفيز النسق الإفرادي (الوحدة الإفرادية).

2- تحفيز النسق التركيبي (الوحدة التركيبية).[2]

5-3-1- تحفيز النسق الإفرادي:

وهو التحفيز الذي "يعنى بالأنماط الفنية والواقعية التي ينفرد بها النص"[3] عن غيره من النصوص وتشكل ملمحًا بارزًا فيه كاستخدام تقنيات معينة أو أنساقًا فنية ولغوية تميزه عن نصوص أخرى.

ويكتسب هذا التحفيز خصوصية في الروايات الحلمية، خاصة تلك الروايات المعتمدة على تيار الوعي بما يوظفه من تقنيات تميز لغتها وتراكيبها عن غيرها من الروايات.

ونقف على سبيل التمثيل عند روايتي (وجهة البوصلة)، و(مزامير من ورق).

ففي رواية (وجهة البوصلة) نجد التحفيز الإفرادي بارزًا في الكثير من تداعيات الرواية، منها:

1- استهلال معظم فصول الرواية برابط أسلوبي يتناسل الحكي من خلاله، وقد يمتد ذلك إلى المقاطع الداخلية التي تتناسل التفاصيل منها، ومن ذلك قولها في مطلع أحد الفصول:

(الغباء سيرة حياة أحيانًا) ليتناسل الحكي من خلال ذاكرة ناريمان لهذه العبارة فتقول:

"العبارة ذاتها قالتها (فضة) ليلة زفافها حين لحقت بها بتحريض من عمتها (بركة) التي تركت في غمرة فرحها للنار أن تلتهم جزءًا من طرحتها الطويلة.. أسرعت نحوها.. وأطفأتها بضربات سريعة من يدي.. فاحترقت ثلاثة من أصابعي يومها ضربتني (جميلة) على مؤخرتي ضربًا موجعًا وهي تغلق دوني باب حجرتها.. ثم طردتني بعد أن داوت الحريق المؤلم".[4]

وهو رابط أسلوبي في الرواية يمتد إلى داخل الفصول، تقول في حوار متخيل مع علامة:

---

(1) توماشفسكي، مرجع سابق، 201/200.

(2) مبروك، آليات المنهج، مرجع سابق، 179.

(3) المرجع السابق، 178.

(4) الغامدي، مصدر سابق، 85.

"الخدر أنواع"

- كيف؟

- هناك خدر استرخاؤه شبيه بالنائم، وهناك استرخاء يحرضك على أن تكتشف كل المناطق التي بداخلك، وهناك خدر آخر هو هجعة الجسد..".

وهو رابط أسلوبي يتناسب مع التداعيات التي غلفت هذه الرواية واتخذتها الساردة مجالًا لطرح أفكارها ورؤاها حول الحياة والمجتمع.

2- تداخل وصف الأمكنة مع الأحداث المسرودة في الرواية كمحفز لذاكرة المكان الجنوبي الذي تقيم فيه الشخصية مما دفع إلى توليد سياقات متنوعة، فناريمان حين تسترجع ذكرى رؤيتها لثامر وهو يختن السبتي تستحضر المكان الذي شهد تجميل رجولة السبتي وتحيل إلى ذكرياته في المكان "السبتي علمنا أن الوادي العظيم يسير من اليمن حتى يغور في الأرض السبخة قال هذا الجسد ينحدر من القمم في اليمن السعيد وعسير العسير ويرتاح هنا.."[1].

3- عدم ذكر اسم الساردة، وإنما يتكشف ذلك من السياق في منتصف الرواية، وهو مقصد فني عمدت إليه الساردة في إشارة إلى الشخصية كنموذج إنساني.

4- غلبة الألفاظ والتراكيب الجنسية على لغة الرواية مما حمل الرواية أبعادًا رمزية تنهض من واقع تعرية المجتمع ومعالجة عيوبه، وهي لغة شاعت في أكثر من رواية من الروايات الحلمية على نحو ما يتبدي في (الفردوس اليباب)، و(أنثى العنكبوت).

5- الامتزاج التقني بين الواقع والخيال في شخصيات الرواية كحلول روح فضة المتوفاة في جسد (ناريمان)، و كشخصية علامة التي تعيد تقييم الأمور من خلال الحوار العقلي:

"(علامة) حين أحدثك عن نفسك وتستسلم لحديثي.. فأنا في مرحلة أعلى على يديك تكوين آخر.. لا يزال في غربلة الخلق والتخلق.."[2].

5- مثلت ظاهرة الهروب من الهوية الأصلية إلى أخرى ظاهرة بارزة عند كل الشخصيات التي تداعت على ذاكرة (ناريمان) وصوّرت معاناتها مع مجتمعها، وهو ما يمكن تمثله من خلال الجدول الآتي:

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 17.

(2) المصدر السابق، 277.

الشخصية	سمة الهوية المرفوضة	سمة الهوية المرغوبة	النتيجة على مستوى الرواية
السبتي.	السلطوية.	الاحتواء والحب.	تحققت مع زينة بنت الرعيان.
فضة العجوز.	العبودية.	الحرية.	تحققت بعد ولادة بركة.
بركة.	سواد البشرة.	المساواة والمعاملة الكريمة.	لم تتحقق.
فضة الحفيدة.	سواد البشرة.	المساواة مع ناريمان.	لم تتحقق.
جبر.	لاجئ فلسطيني.	المواطنة البديلة.	تحققت في مزارع السبتي.
ثامر.	هشاشة المدينة.	الهدوء والراحة.	تحققت في فضاء القرية.
ناريمان.	الأنثى/ الجسد.	الأنثى(الجسد/ العقل).	تحققت في علاقتها بعلامة.
زينة بنت الرعيان.	الإهمال.	الاحتفاء بأنوثتها.	تحققت على يد السبتي.
حمود.	التبعية.	القيادة.	تحققت بعد موت السبتي.

وهذه الظاهرة تعزز نسق التشاكل الذي تميزت به هذه الرواية.

6- التداخل التقني بين ألفاظ الواقع وألفاظ الحرب الذي يكشف عن امتراج الأحداث السياسية في حرب الخليج مع أحداث الحرب الدائرة في بيت السبتي بين الرجال والنساء، وبين النساء وواقعهن، وهو ما يمثل رؤية نسائية خاصة لهذه الحرب.

7- اتسمت الأحلام المباشرة التي أوردتها الكاتبة في هذه الرواية بالاعتماد على الطابع الإشاري من خلال تعبيرها عن الواقع في إطار رمزي واستشراف معظم الأحداث التي ستقع في المستقبل.

8- انعكس بناء الحلم في هذه الرواية على حركة الوعي والزمن فقفزت ذاكرة الكاتبة في أزمنة متعددة من صورة لأخرى دون تسلسل منطقي تاركة هذه الثغرات لا لتحدث خللًا في البناء بل لتكثف دلالة فنية من خلال لغتها الحلمية.

و في رواية (مزامير من ورق) يبرز التحفيز الإفرادي في صور متعددة، منها على سبيل التمثيل:

1- انعكاس حلم الوعي على البناء الفني للرواية مما جعلها تجنح إلى الازدواجية في الأسلوب من خلال البناء في خطين متوازين، أحدهما: البناء الواقعي، والآخر: بناء الحلم

رغم أن الشخصية واحدة (ميس) مما جعل الأسلوب يتراوح بين المباشرة التي ترصد جزئيات الحياة في حكاية (ميس/ مشاري) والمونولوج الذي يتجسد في حكاية (ميس/ عشق).

2- ظهور الشخصيات والأحداث ذات الطابع الأسطوري وفق تقنية الظهور والاختفاء كعوائق في وجه العلاقة الوليدة بين عشق وميس في إحالة إلى صعوبة الوصال في قصص الحب العذري التي تعززها لغة الرواية، ومن ذلك ظهور الصبي الأبيض في طريق عشق ثم اختفائه:

"بدأ الارتباك على وجه الصبي وقال بعد صمت: متأسف.. ليس بإمكاني مساعدتك في هذا مطلقًا.. فقد عرضت نفسي للقتل مقابل إخبارك كلمات بسيطة."[1]

وظهور الرجل العجوز الذي ظهر فجأة ناصحًا ثم اختفى، وكذلك شبح الرجل المتلفح بالسواد الذي اختطف ميس، والجثة المتكونة من بقع الدم.

3- الإحالة إلى العلاقة التراثية بين الذكر والأنثى القائمة على الحب العذري الذي تؤصله الساردة من خلال شخصيتي ميس/ عشق، وتعززه بدلالة الأسماء في الرواية.

4- مثلت الأبواب الموصدة التي تحيط بميس في البيت والبرج والقلعة دالًا لكل سلوك اجتماعي تعجز الشخصية عن تجاوزه في إشارة إلى معوقات التغيير في المجتمع الذي بنيت عليه الرواية.

2-3-5- تحفيز النسق التركيبي:

ويراد به "تضافر النصوص المختلفة مع بعضها بعضًا بغية تشكيل وحدة تركيبية كلية بحيث تصبح هذه النصوص المختلفة نسقًا واحدًا كليًا وهو نسق النص الروائي".[2]

ونظرًا لما تمثله النصوص الروائية الحلمية من نزوع نحو التجريب فقد امتلأت بهذه المنجزات التي تقترض من نصوص أخرى وتنتج علاقات محاكاة أو تحويل جديدة.

وبتتبع هذه النصوص في مصادر الدراسة، يمكن الزعم بأن ثمة ثلاثة عناصر تركيبية أسهمت في تشكيل المتن الروائي في الروايات الحلمية:

1- النص التراثي.
2- الشخصية التراثية.
3- الشكل التراثي.

---

(1) أبو علي، مصدر سابق، 137.

(2) مبروك، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، 183.

5-3-2-1 النص التراثي في الروايات الحلمية:

استخدمت بعض الكاتبات النصوص التراثية في صياغة المتن الحكائي لأعمالهن الروائية، وتفاوتت هذه النصوص بين نصوص دينية وتاريخية وأدبية وفلسفية.

وتباين تعامل الكاتبات مع النصوص المستوحاة في نتاجهن الروائي فبينما جاءت بعض النصوص ساكنة لم تتفاعل مع بنية النصوص الروائية مكتفية ببنيتها التراثية، برزت نصوص أخرى اتسمت بالتفاعل والانفتاح على النص الروائي للتعبير عن الواقع المعيش، واكتسبت دلاليًّا صبغة المعاصرة والحركة؛ لذا فدراسة النص التراثي هنا ستدور حول عنصرين:

" الأول: النص الساكن.

الآخر: النص المتحرك".[1]

1- النص الساكن في بنية الروايات الحلمية:

حافظت بعض الكاتبات على النصوص المستوحاة في الروايات، واكتفين بتسجيلها وظيفيًّا، لتتوقف دلالة النص المستوحى عند المعاني الظاهرة التي يطرحها في النص الحلمي.

وشكلت الآيات القرآنية والأشعار القديمة والحكم والأمثال الشعبية نصيبًا وافرًا من بنية النصوص الساكنة في الروايات الحلمية ترمي الكاتبة من خلالها إلى "تجسيد المشهد الروائي أو تصوير الانفعالات النفسية للشخصية التي يعجز النثر عن التعبير عنها".[2] لكنه تجسيد لا يصل إلى حد التعبير عن الواقع وإنما يظل معناه ساكنًا عند دلالته التراثية.

ففي رواية (أنثى العنكبوت) تردد بعض الآيات القرآنية على لسان أحلام مواسية بها إخوتها دون أن تشكل بنية جوهرية في الرواية وإنما تأكيدًا للمعاني التي تتناولها فحين ينتقل (حمد) من تبوك إلى الرياض تواسيه في ذلك بقولها:

"ومن يدري (وعسى أن تكرهوا شيئًا وهو خير لكم) فربما يكون انتقالك إلى هنا بداية خير ونماء".[3] وهو استدعاء للآية الكريمة لا يحمل طابعًا رمزيًّا أو إيحائيًّا وإنما صيغة ساكنة للمواساة.

---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، (1914-1986 م)، ط1 (القاهرة: دار المعارف 1991م)، 132.

(2) المرجع السابق، 134.

(3) العليان، مصدر سابق، 148.

وفي رواية (آدم يا سيدي) تستدعي الكاتبة على لسان الساردة (عائشة) بعض الأحاديث النبوية على سبيل التحذير والإرشاد المباشر كقولها على لسان زوجها: "أما سمعت قول الرسول -صلى الله عليه وسلم- : "ما أكرمهن إلا كريم وما أهانهن إلا ليئم" وقولها في موطنٍ آخر: "وجافاني النوم تلك الليلة، وأنا أتذكر قول الرسول (صلى الله عليه وسلم) ما آمن بي من بات شبعان وجاره جائع وهو يعلم".

وهي اللغة التي تبرز عند مها الفيصل في أكثر من سياق في رواية (توبة وسلي) بل تذهب شوطًا أبعد حين تستحضر تسع عشرة آية من سورة النساء في سياق واحد على لسان الشيخ العجوز يواسي به قلب فارس المسجون في منجم الذهب. وترد هذه الآيات القرآنية والأحاديث النبوية مسورة داخل مزدوجات وأقواس تنبه القارئ إلى أنها كينونات قائمة بذاتها وبيئات مفصولة عن محيطها تقاوم الاختزال وتبقى مستقلة يمكن أن ترحل من سياق إلى آخر.

فإذا تجاوزنا النصوص الدينية إلى الأشعار القديمة برزت لنا رواية (توبة وسلي) حافلة بالاستشهادات الشعرية التي بلغت أربعة وعشرين استشهادًا متخذة من التجاور في فضاء الصفحة شاهدًا عليها، ومن ذلك أبيات علي بن أبي طالب، والمتنبي، وعمر بن أبي ربيعة، وصفي الدين الحلي، وإيليا أبو ماضي.[1]

غير أن كثيرًا من الأبيات المستوحاة في الرواية لم تشكل بنية جوهرية بل جاءت وسيلة لإيضاح ما تقصده الكاتبة على لسان (الوردة) في كتاب سلي دون أن تحمل أبعادًا أخرى غير بعدها التراثي.

ف (مها الفيصل) تستخدم الأشعار في هذه الرواية حلية تركيبية مكتفية بتأكيد الحالات الشعورية لشخصيات الكتاب الأحمر التي تستعرضها دون تجاوز الرؤية الذاتية لها، ومن ذلك استشهادها للدلالة على الحالة النفسية التي غشيت الفتاة ذات رداء الشوك بعد فقد بصرها بقولها:

تشتكي وتقول إنك مـعدم والأرض ملكك والسما والأنجم
ولك الحقول وزهرها وأريجها ونسيمها والبلبل المترنـم [2]

(1) انظر علي التوالي: الفيصل، مصدر سابق، 145، 162، 114، 192، 194، 195.

(2) انظر: المصدر السابق، 42.

ولم يشكل الاستخدام المفرط من قبل الكاتبة للأبيات الشعرية في (الكتاب الأحمر) دورًا وظيفيًا مما حولها إلى نتوءات بارزة في جسد الرواية لو جردت منها الرواية لما أحدث ذلك خللًا في المعنى، ولعل سكونية هذه الأبيات تهدف في المقام الأول إلى تأكيد التوجه الذي تسير الرحلة في الرواية إلى تأكيده كفن تراثي.

وتتزحزح هذه الصورة للنص الساكن شيئًا فشيئًا عند (قماشة العليان) و(نورة الغامدي) فتحافظ الأبيات الشعرية على سياقاتها متخذة من التجاور بين الوحدات الشعرية في فضاء الصفحة شاهدًا لها، فقماشة العليان في رواية (أنثى العنكبوت) تورد أبياتًا منسوبة إلى أصحابها كأبيات بشير عياد:

"يا أحبائي
لماذا ترحلون
بين أدغال الليالي القائمة
أحرق الشوق فؤادي والظنون
أيقظت كل الجراح النائمة".[1]

لتعقبها أبيات معارضة لإحدى شخصيات الرواية.[2]

وقد ترد الأبيات في السياق دون نسبتها إلى قائلها كأبيات نزار قباني:

أحبك لكنني موجع فهل أنت يا هاجري تسمع
صددت فأدميت مني الفؤاد فلم تهدأ النفس والأضلع
ولم أر بعدك ما يستطاب ولم أر بعدك ما ينفع.[3]

فالأبيات السابقة تمثل معادلًا لمشاعر سعد تجاه أحلام عوضًا عن السرد الروائي، دون أن تحمل أبعادًا وظيفية أخرى.

وفي رواية (وجهة البوصلة) تأتي مقاطع الشعر لتقدم المحتوى الذهني للشخصيات بعدها موادًا عاطفية، خاصة إذا ما فقدت الساردة (المعادل الموضوعي) المعبر عن عاطفة الشخصية، فالرواية تستهل بأبيات مختارة من قصيدة أمل دنقل (نزول المطر) تعبر عن الجانب الناقص من عاطفة الساردة تجاه علامة:

---

(1) العليان، مصدر سابق، 188.
(2) المصدر السابق.
(3) المصدر السابق، 33.

- "أنت كالمطر
- أي مطر؟
- مطر (أمل دنقل)

وينزل المطر
ويغسل الشجر
ويثقل الغصون الخضراء بالثمر
ينكشف النسيان
عن قصص الحنان
عن ذكريات الحب
ضيعة الزمان.."[1]

وقد تندمج بعض المقاطع الشعرية في سياق هذه الرواية فيستهل بها فصل من فصول الرواية ويتناسل بعده السرد كبيت المتنبي مطلع الجزء الخامس من الرواية تقول الساردة:

وكثير من السؤال اشتياق
وكثير من رده تعليل
خمرة تثور من إثرها الشرايين. تشعلها حنجرتك في الدماء الباردة".[2]

ويمكن القول إن (نورة الغامدي) تقدمت خطوة فنية نحو الحركية لكنها لم تتخلص من السكونية فحاولت إيجاز المعاني من خلال النص المستوحى بتمام عباراته لتكمل بها جانبًا من عاطفتها على نحو ما يظهره استلهام أبيات نزار قباني[3]، وابن الأعرابي، وإيليا أبو ماضي، وعمر بن أبي ربيعة.[4]

ثم يأخذ النص الساكن خطوة فنية نحو الحركية من خلال النصوص الشعبية المستوحاة في النص الحلمي خاصة عند (ليلي الجهني)، و(نورة الغامدي).

فالأغاني الشعبية (المواويل) في الفردوس اليباب تعبر عن تراث مدينة جدة، و(صبا) حين ترغب في وداع طفلها تعبر عن مشاعر الألم والحزن من خلال رغبتها في ضم طفلها الميت والإنشاد له واحدة من أناشيد الأطفال الشعبية في مدينة جدة:

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 9.
(2) المصدر السابق، 34.
(3) المصدر السابق، 230.
(4) المصدر السابق، 217.

هوها يا هوه

والكعبة بنوها

سيدي سافر مكة

جاب لي صندوق كعكة".[1]

كذلك الأغاني التي وردت في (وجهة البوصلة) كمقاطع جورج وسوف، وأم كلثوم، وعبد الله فضالة، وصباح فخري[2] ، إضافة إلى الأغاني الشعبية التي تحيل إلى ثقافة المنطقة الجنوبية كأناشيد الجدة فضة للأطفال:

"يا حد زيني

يا بعد عيني

لا قام لك حيل

لو ما انقضى ديني".[3]

فالكاتبة تستعين بتلك النصوص كأداة تعبيرية عن الواقع الذي تعيشه الشخصية الروائية (ناريمان)، وكمعادل لبعض القضايا التي تعجز الشخصيات عن تجليتها أو للكشف عن مستواها الثقافي كأناشيد الجدة فضة.

كذلك انفتحت الروايات الحلمية على مقطوعات من الثقافة العالمية التي تداخلت مفرداتها مع مفردات الواقع الروائي، ولعل هذا يتوافق مع سعي الرواية الحديثة لتأسيس "سردية عربية تفيد من الخطابات الحديثة، وتسعى إلى تذويبها في خطابها الروائي".[4]

ففي رواية (أنثى العنكبوت) تستحضر الكاتبة كتابًا عالميين من خلال مقولات عززت موقف الشخصية المأزومة (أحلام) مع واقعها كمقولة تولستوي التي وجدت فيها دافعًا لاسترجاع شريط الذكريات، وقراءة ذاتها بهدوء وموضوعية:

"قبل أن تصدر الحكم على الآخرين تعلم كيف تصدر الحكم على نفسك".[5]

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 54.

(2) انظر على التوالي:

23، 24، 141.

(3) المصدر السابق، 200.

(4) صالح، عالية، مرجع سابق، 234.

(5) العليان، مصدر سابق، 9.

وعندما ينهال عليها والدها بالضرب لتأخر حضورها للمنزل في يوم ماطر تنهار قواها وتفيق على مقولة تطرق ذهنها لأحد حكماء الهند تستلهم منها أملًا في غدٍ واعد "يقول راجيش: إذا ربطوا يديك وقدميك بالسلاسل وكبلوك بالأغلال لا تيأس فباستطاعتك أن ترقص".[1]

فأحلام شخصية مقهورة تستوحي هذه المقولات لتمني نفسها بالصبر والتحدي مما يدل على وعي الشخصية بواقعها الذي تود الانفصال عنه.

2- النص المتحرك في بنية الرواية الحلمية:

وهو النص الذي يصف عملية الانتقال من حالة إلى أخرى؛ أي يكون الوصف فيه متحركًا بحيث يعطي النص حركية تضاف إلى المعنى المحدد.[2]

فالنص المستوحى هنا لا يحافظ على تركيبه وإنما يخرج من إطاره التراثي إلى دلالة معاصرة تزاوج بين النص التراثي والنص الروائي، وقد انقسمت الدلالة المستوحاة في الرواية الحلمية إلى قسمين:

الأول: دلالة في النص التراثي المتماثل.

الآخر: دلالة في النص التراثي المحوّر.[3]

فالدلالة في النص المتماثل ترتبط بتمام عبارات النص المستوحى سواءً أكان مدونًا أم شفهيًّا، أما النص المحوّر فقد ارتبط في الروايات بتحوير الألفاظ أو المعاني التي يستخدمها الكاتب إلى دلالات ومعاني يبغي الإيحاء بها، مما يؤدي إلى توسيع الدائرة الدلالية للنص والإسهام في حركيته.

فصبا في (الفردوس اليباب) مولعة بتسمية الأشياء مما يجعلها تطلق على الشاليه مسمى (الفردوس المفقود) وهي التسمية التي تستعيرها من ملحمة (جون ملتون) فتوظف مسمى (الفردوس المفقود) في الرواية توظيفًا دقيقًا بعده حلمًا وتوقًا للكمال الذي انطلقت إلى بنائه مع عامر، وبعد (التجربة/ الهزيمة) يقتل الحلم الدافئ ليصبح فردوسها مفقودًا ومماثلًا لفردوس ملتون الذي كتبه بعد خمس سنوات من فقده بصره[4]؛ أي بعد معاناته مع العمى والخسائر النفسية التي لحقت به فكتب (فردوسه) الذي سعى لإيجاده طيلة حياته،

---

(1) العليان، مصدر سابق، 127.

(2) مبروك، العناصر الروائية، مرجع سابق، 145.

(3) المرجع السابق،146.

(4) أصيب بالعمى عام، 1650م، ونشر الفردوس المفقود عام 1667م.

وحضرت دلالة التسمية (المفقود) ليظل البحث عنه جاريًّا على أمل العثور عليه، أما فردوس (صبا) فقد وسم باليباب الذي دفعها للانتحار والموت.

فدلالة التسمية متطورة إلى النقيض بهدف توليد دلالة تعبيرية وظفتها الجهني لإدانة وضع معاصر، ومناقض لمدلول النص العالمي معتمدة سردية متحركة ولغة مصورة.

وتضمن الساردة لبنية الرواية نصًّا لجون ملتون تتبدى من خلاله معالم الرواية وكأنه يلخصها ويجسد واقع الشخصية الحلمية (صبا) ويعكس في الوقت ذاته دلالة تركيبة لعنوان الرواية:

"أي شقي أنا! في أي اتجاه أحلق غاضبًا بلا حدود، ويائسًا بلا نهاية.. وفي أي اتجاه حلقت ثم جحيم، أنا ذاتي جحيم...

ألم تبق فسحة للتوبة أو الغفران؟

إذًا وادعًا للأمل، ومع الأمل وداعًا للخوف، وداعًا للنوم!.."[1].

فأبيات ملتون السابقة تعكس واقعًا مماثلًا لصبا في لحظاتها الأخيرة، مستسلمة تمامًا للشيطان والموت بعد رؤية الأبواب موصدة في وجهها، وكأنها تردد مع ملتون ألفاظ اليأس التي ستعصف بحياتها:

"وداعًا للأمل، ومع الأمل ودعًا للخوف، وداعًا للنوم!".

ولعل أهم ما يميز هذه الرواية أن استخدامها للنصوص الشعرية أتى مكملًا لبناء الرواية ومؤكدًا للرؤية التي تطرحها.

كما تضمنت الروايات أمثالًا تضرب على سبيل التمثيل والتشبيه تعكس طباع الشخصيات وتفاعلها مع الأحداث، متسمة بجودة الإيحاء والتقسيم الممهور بلغة فصيحة دالة في السياق، ومن ذلك ما ورد في رواية (آدم يا سيدي):

(أعظم النار من مستصغر الشرر)، و(مقحم رغم أنفي)[2]، و(يكاد المريب أن يقول خذوني)[3]، وهي أمثلة برزت في السياق تعزز ما تحتويه من أفكار وتبرر لسلوك الشخصيات كأدوات تعبيرية عن الواقع الذي تعيشه.

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 35.

(2) العليان، مصدر سابق، 154.

(3) المصدر السابق، 123.

وفي رواية (أنثى العنكبوت) تبرز بعض الأمثال التي ترد معبرة عن نفسية الشخصيات، فأحلام التي تحزن لحال سعاد بعد زواج زوجها العجوز بأخرى تحاول مواساتها بقولها (رضينا بالهم والهم ما رضى بنا). وفضة في (وجهة البوصلة) تتحسر على موت جدتها من جهة أمها بعد أن نعمت عندها بدفء المعيشة وتعبر عن ذلك بقولها: "منائح القدر سرعان ما تزول" حيث تموت الجدة وتعود فضة إلى بيت السبتي لتنام على حشية بالية بين جدتها فضة وعمتها بركة.

فالشخصية الحلمية التي تستوحي هذه النصوص شخصية مقهورة تشير إلى الجبروت الذي تتصف به بعض الشخصيات كزوج سعاد أو التحسر على مصير الشخصية كجدة فضة الشمالية.

وكما تعددت الدلالات مع النصوص المدونة، تعددت أيضًا مع النصوص الشفاهية التي استوحينها الكاتبات من التراث الجمعي ووظفنها في الروايات.

فالخرافة كحكاية نشأت في ظلال معتقدات واهية لكثير من المعضلات النفسية والجسدية والكونية وجدت بيئة خصبة كتراث جماعي في وعي بعض شخصيات (وجهة البوصلة)؛ نظرًا لتدني المستوى التعليمي لها مما دفعها للإقبال على الخرافات لتفسير الظواهر الغامضة أو للتخويف والترهيب؛ فبركة تحرص على تلقين فضة الصغيرة بعض طقوسها الغريبة، ففي ليلة بلوغ فضة ألبستها حرز الدورة الشهرية، وهو عبارة عن خلخال وضعته في قدمها، وطلبت منها عدم نزعه الإ ليلة عرسها وأنشدتها:

يا حرز يا حريز
للخاتم البهريز
يا حرز يا حريز
تحفظ لنا الدرة لو جمحت المهرة".[1]

ومن ذلك أيضًا ما ورد في الرواية ذاتها من حكايات ارتبطت بالخرافات كحكاية معصار الأحقاف[2] التي ارتبطت بالجن في أصل الحكاية الشعبية، وحكاية الأميرة والسحلية التي أنجبت وليدها وهي على هيئة امرأة بدوية في خباء بعد أن أغوت الأمير، وحين هم بقتلها قذفت بوليدها (السحلية) في حجره ورحلت.[3]

(1) الغامدي، مصدر سابق، 263.
(2) المصدر السابق، 157.
(3) المصدر السابق، 96.

وحكاية (الزهراء) وهي النجمة التي في حقيقتها امرأة[1]، وحكاية أحمد بدوي والحمامة صاحبة العصمة، وهي حكايات تعكس حقيقة التنوع المثري للغة السردية عند (نورة الغامدي) الذي يتناسب مع تباين المستويات الثقافية للشخصيات الروائية من جهة، وطبيعة الرواية من جهة أخرى.

فالمعاني المتولدة من المدلولات السابقة تعبر عن ضيق الساردة بالواقع الذي استلب حقوق أغلب نسائه، والذي اختلطت فيه المعايير الاجتماعية نتيجة كبت الحريات، وهو ما أدى إلى تفجير طاقات تعبيرية أدت إلى حركية المعاني.

وكما اكتسبت اللغة الحلمية تعددية دلالية من خلال تماثل النصوص، اكتسبت أيضًا توسعًا دلاليًّا من خلال تحوير الألفاظ التي عبرت الكاتبة من خلالها عن المغزى الدلالي الذي تروم التعبير عنه.

وتبرز هذه اللغة التركيبية في النصوص الحلمية من خلال امتزاج النص القرآني مع النص الروائي، واستعارة ألفاظ النصوص القرآنية لمقتضيات البناء الروائي للتعبير عن الواقع الحاضر، ويمكن تمثل النصوص القرآنية التي تم استلهامها في الروايات المعنية من خلال الجدول الآتي:

جدول (5-1) استلهام الموروث الديني فى الروايات الحلمية.

الرواية	النص الروائي	الصفحة	الآيات القرآنية المستوحاة
الفردوس اليباب	ليكن غفران الله غيمة تسوقها الملائكة الآن لتهمي فوقك ماء وبردًا وثلجًا ووردًا وطيرًا صغارًا وزيتونًا ونخلًا وحدائق غلبًا وفاكهةً وأبًّا.	77	"أَنَّا صَبَبْنَا الْمَاء صَبًّا * ثُمَّ شَقَقْنَا الْأَرْضَ شَقًّا * فَأَنبَتْنَا فِيهَا حَبًّا * وَعِنَبًا وَقَضْبًا * وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا * وَحَدَائِقَ غُلْبًا * وَفَاكِهَةً وَأَبًّا" سورة عبس (25، 31)
	انفلق أبا خالد هتف موسى عليه السلام فانفلق البحر وكان كل فرق كالطود العظيم.	79	"فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ" سورة الشعراء (63)
	"بصورة ما كلنا أيضًا خرجنا من ماء مهين".		" ألم نخلقكم من ماء مهين" سورة المرسلات (20)

(1) الغامدي، مصدر سابق، 246.

الرواية	النص الروائي	الصفحة	الآيات القرآنية المستوحاة
	"انفوها من الأرض، انفوها من جدة، أخرجوها فإن البحر سينقض علينا فيغرقنا إن لم نخرجها".	43	"فَمَا كَانَ جَوَابَ قَوْمِهِ إِلَّا أَن قَالُوا أَخْرِجُوا آلَ لُوطٍ مِّن قَرْيَتِكُمْ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ" سورة النمل (56)
وجهة البوصلة	1- "تفرك أنفها العريض لكني أشم رائحة (يوسف) وأسمع أحيانًا صوته.	18	"وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلاَ أَن تُفَنِّدُونِ" سورة يوسف (94)
توبة وسلي	1- " لن أحلك ما حييت، ولا حتى بعد مماتي، ولا يوم الحشر، وسنرى أينا أضعف جندًا".	18	"حَتَّى إِذَا رَأَوْا مَا يُوعَدُونَ إِمَّا الْعَذَابَ وَإِمَّا السَّاعَةَ فَسَيَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضْعَفُ جُندًا" سورة مريم (75)
	2- "إن الجمال يقبع في كل ما خلق الله يراه من كانت له أعين يعي بها، ولكل من أطلق بصره فارتد إليه بآيات الحسن من حوله وفي نفسه فابتهج قلبه لذلك وعرفها".	30	"الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِن تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِن فُطُورٍ" سورة الملك(3-4)
	3- "رست السفنية وتركت سفان لا جزاءً ولا شكورًا".	122	"إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنكُمْ جَزَاء وَلَا شُكُورًا" سورة الإنسان (9)
	4- "صرت أنادي من يفك قيدي لأصلي يا ناس أما فيكم رجل رشيد؟	136	"فَاتَّقُواْ اللّهَ وَلاَ تُخْزُونِ فِي ضَيْفِي أَلَيْسَ مِنكُمْ رَجُلٌ رَّشِيدٌ" سورة هود (78)
	5- "وضعت الكتاب أمامي فإذا به كتابها الذي أخذت ثم قالت: هذه بضاعتنا ردت إلينا".	188	"وَلَمَّا فَتَحُواْ مَتَاعَهُمْ وَجَدُواْ بِضَاعَتَهُمْ رُدَّتْ إِلَيْهِمْ قَالُواْ يَا أَبَانَا مَا نَبْغِي هَذِهِ بِضَاعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا وَنَمِيرُ أَهْلَنَا وَنَحْفَظُ أَخَانَا وَنَزْدَادُ كَيْلَ بَعِيرٍ ذَلِكَ كَيْلٌ يَسِيرٌ" سورة يوسف (65)
مزامير من ورق	1- أنا لم يسحرني القدر سحرني ساحر قد سبى سحرة موسى عليه السلام، لكن لقياه كان بمحض إرادة البشر".	84	"وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى * فَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سُجَّدًا قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ هَارُونَ وَمُوسَى" سورة طه (69- 70)

فالأبنية السابقة تعطي النص حركية في نسيج الروايات نلاحظها في مزج هذه النصوص المتباينة داخل لغة السرد، مثرية للدلالات ومضيفة لها أبعادًا جمالية لما فيها من لغة راقية، تنهل منها اللغة الحلمية تراكيبها وبنياتها المعجمية.

كما تبرز اللغة المحوّرة في المتن الحكائي للأحلام في اللغة الشعرية حيث تمتزج بعض الأبيات الشعرية بالسياق الروائي فتحولها إلى سياقات جديدة تخلق حالة من الإيهام من خلال تكسير السياق الخطي المتتابع في السرد، وخلخلة البنى السردية الأصلية، وهذا التحوير يحمل أبعادًا رمزية للواقع، ويطرح معاني متعددة، ففي رواية (الفردوس اليباب) اهتمت اللغة الروائية بالكشف عن الحالة النفسية للشخصية (صبا) والتعبير عن حالها، فوردة أنسى الحاج في قصيدته (ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة)[1] ظلت تطل علينا في أماكن متفرقة من الرواية:

"من ألقاها هكذا على سياج الشرفة كي تعذبني وحدتها؟".[2]

فوحدة الوردة هي وحدة لـ (صبا) تظل تداعبها في الرواية وتسقط عليها معاناة الذات مع مجتمعها، وتصل العلاقة ذروتها حين تصرّح (صبا) باختزال ذاتها معادلًا لهذه الوردة:

"هل من الممكن اختزال وردة وضعتها على حافة نافذتك ثم سهوت عنها، وإذا عدت وجدتها بقعة من دم على أسفلت الشارع الموحش".[3]

فرواية (الفردوس اليباب) تتسم بلغة ذات بناء محكم تشكل جزئياتها لبنات مهمة في بناء الشكل النهائي للرواية، وتكتسي النماذج الشعرية التي ضمنت في الرواية خاصية بنائية تتجلى في الاندماج المختزل في الحكي حتى تصبح جزءًا من كلام الشخصية:

"إلهي أعدني إلى براءتي عندليب ولن يغضب درويش حين يرى كيف بدلت كلماته في هذه اللحظة يا صديقي.".[4]

وتتداخل كثير من المقاطع الشعرية في السياقات وقد خضعت للتحوير الدلالي بهدف توليد دلالة تعبيرية لإدانة وضع معاصر تعيش فيه الشخصية المحورية (صبا):

"أه يا صبا

جدة للغناء..

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 49.

(2) المصدر السابق، 43.

(3) المصدر السابق، 93.

(4) المصدر السابق، 25.

فغني لتبكي الحساسين على صدري..

أصداء درويش مرة أخرى، لكن درويش وهو يعود إلى بيته في حيفا لا يبدو أشد حزنًا مني الآن، يترك الحصان وحيدًا ويعود."[1]

فدرويش هنا يمثل (آدم الجنتين) لكن (صبا) لا تمثل (حواء الجنتين)؛ لأن درويش عاد ثم رحل، وفي أثناء ذلك أزهرت قصيدته بسوسنة على حافة أحزانه مثلت الأمل المخبوء في مكان بعيد، أما (صبا) فقد سقطت بلا أمل، فإذا كان استحضار غرناطة من قصيدة درويش (غرناطة للغناء فغنى) استحضار للمكان/ جدة فإنه في بعده الدلالي يمثل: سقوط جدة الفوضوي = سقوط صبا الاجتماعي:

"وأنت يا صبا؟ غرناطة أخرى سقطت البارحة غرناطة للغناء فغنى ولن تبكي الحساسين على شرفاتهم هؤلاء الذين لم يعودوا يعبئون بأحد أو بشيء".[2]

وتمتزج مرة أخرى لغة أنسى الحاج بكلام صبا في الفصل الرابع من الرواية (سقوط الوردة) بعد أن عزمت على الموت:

"الفردوس المفقود من ورائي، والبحر من أمامي، وأنا أترنح في آخر سهل الحزن خطوة أخرى في هذا الاتجاه واقع عن الكرة الأرضية"[3] فتحضر أبيات الحاج المنثورة للتعبير عن رغبة مبيتة في نفس صبا لا تلبث أن تنفذها فتسقط فعليًّا في القبر.

وفي رواية (مزامير من ورق) تمتزج لغة الحلم مع لغة العشق العذري التي سادت لغة الشعر العربي، وهو ما يتوازى مع البعد التاريخي الذي عمدت الساردة إلى تأصيله في ثنايا الرواية، وكأنها تحيل بتلك اللغة إلى واقع يختزل قيمة المرأة في جسدها:

ما أنكا البين لقرح القلوب شيب رأسي قبل حين المشيب
أنحل جسمي وبرى عظمي لذع مرارات فراق الحبيب[4]

ولكن ميس في النهاية تنقلب على هذا الواقع، وتنزع عنها ثوب ليلى، وتحطم أسطورة قيس:

"هذا ما تتوقعونه أن تموت ليلى بكاء على قيس.

لكن لا. حياتي ما عادت أسطورة ولا قصة.. بدوية تعكس القوانين الصارمة للصحراء".[5]

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 74.
(2) المصدر السابق.
(3) المصدر السابق، 26.
(4) أبو علي، مصدر سابق، 121
(5) المصدر السابق، 197.

ويلعب هذا التركيب دورًا في تشكيل الحلم في الرواية من خلال حركة التضاد والتحول التي تنتهجها ميس في النهاية على الأفكار التي كانت تؤمن بها، مما يسهم في حركية النص.

2- الشخصية التراثية في بنية الروايات الحلمية:

غلب الطابع التسجيلي للشخصيات التراثية التي وردت في الروايات الحلمية على الطابع التعبيري الذي يخفيها ويقنعها.

فحفلت الروايات بشخصيات متعددة دينية وتاريخية وسياسية مثَّل حضورها شذرات طعمت بها فسيفساء الروايات دون أن يكون لها أثر في بنية الرواية أو دفع أحداثها.

ففي رواية (الفردوس اليباب) انثالت على ذاكرة (صبا) شخصيات معاصرة سياسية كـ"إسحاق رابين، وجولدا مائير، وشارون"، وأخرى أدبية كـ"السير فيليب، ودريدا، وتشوسر، وشكسبير، وعطيل، واليوت" ، وهي شخصيات تحضر في ذاكرة (صبا) كنوع من انثيال الذاكرة؛ لتعكس اختلاط الأمور في ذهن الشخصية المحورية بعد أن همت بالانتحار مكتفية بدلالاتها التسجيلية.

وفي رواية (وجهة البوصلة) تحضر شخصية سيف بن ذي يزن في الرواية حضورًا باهتًا ساخرًا من معالم الوادي العظيم، كما تحضر شخصيتي (ديانا) و(تشارلز) مجسدة لواقع العلاقة المشروطة التي تسعى الساردة إلى التخلص منها في علاقتها بعلامة.

أما الشخصيات التعبيرية في الروايات الحلمية فقد وظفت في روايتين هما: رواية (توبة وسلي) ورواية (مزامير من ورق).

ففي رواية (توبة وسلي) توظف مها الفيصل الملامح البطولية لشخصية السندباد في شخصية (فارس) الذي يقوم بالرحلة؛ بحثًا عن تأويل الحلم فيتفاعل الواقع المليء بالمغامرات مع الشخصية التراثية من خلال الجنوح إلى الخيالات الحالمة والقوى الخارقة والبطولة التي يجسدها (فارس) ويقرأ عنها في الكتاب الأحمر، ويمكن تمثل وجه الشبه بين الشخصيتين كما بدت في الرواية من خلال الجدول الآتي:

العوامل	السندباد	فارس
الدافع للرحلة.	حب المغامرة واكتساب المعرفة والمال.	تأويل الرؤيا التي رأها.
المخاطر.	العاصفة –الطيور –هجوم القراصنة.	القراصنة – السبي – السخرة.
عامل النجاة.	تدخل القدر في الوقت المناسب.	تدخل القدر في الوقت المناسب بمساعدة حسين لحل قيده.
النهاية.	تحطم المركب وقذف الأمواج للسندباد على شاطئ مهجور.	تعب فارس وسقوطه مغشيًا عليه ثم حمله إلى جامع أبي صبيحة.

فالكتابة توظف سيرة السندباد على واقع فارس في رحلته للمجهول، فتبرز الشخصية متفاعلة مع واقعها المعيش في محاولتها البحث عن العلم المجهول.

وفي رواية (مزامير من ورق) تحمل الشخصية الروائية (عشق) ملامح بطولية للشخصية التراثية الشعبية (عنترة) إلا أنها جاءت ملامح باهتة في معظم الأحيان؛ لأن الكاتبة انصبت نظرتها كلية على الشخصية التراثية لعشق/ عنترة، ولم تتفاعل مع الواقع المعيش، وإنما جنحت إلى الخيالات الحالمة، والقوى الخارقة لكسر نمطية الأحداث، فعشق يهيم في الصحراء منشدًا أشعاره في ميس ويقتحم المخاطر والأهوال بحثًا عنها، ولكنه لا يلبث أن ينسحب بعد أن وقفت العوائق في طريقه، ويعلن الاعتذار لميس في ارتداد عن النموذج التراثي.

3- الشكل التراثي في الروايات الحلمية:

تمثل الشكل التراثي في الروايات الحلمية في رواية (توبة وسلي) لمها الفيصل وطغت الأبعاد التراثية في الرواية على الأبعاد المعاصرة؛ لذلك لم تتلاءم الرواية وطبيعة الواقع الحاضر لأنها كانت أكثر تعبيرًا عن الواقع التراثي منها عن الواقع الحاضر.

خضعت الأحداث في الرواية للمغامرات والعجائب، والمصادفات والاستطرادات والتوسل بالحيل لبلوغ الغايات والاستشهاد بالشعر، وتأثرت الشخصيات بشخصوص حكاية (ألف ليلة وليلة) فبدت إما خيرة وإما شريرة لا يؤثر فيها الزمن ولا البيئة.

واقترب الشكل الفني في حكايات الكتاب الأحمر الذي قرأ فيه فارس الأحداث من بنية الحكي في حكاية (ألف ليلة وليلة) التي تتألف من حكاية إطارية (Framelale) وهي حكاية الملك شهريار وشهرزاد بنت الوزير، حيث اشتغلت حكاية الكتاب الأحمر على مادة الحكي وأقامت بنيتها على البنية العامة (لألف ليلة وليلة) التي تركت تأثيرًا واضحًا في بنية الرواية المؤلفة من مجموعة من الحكايات المنسوجة على غرار حكايات ألف ليلة وليلة.

وتتمثل الحكاية الإطارية في الرواية في حكاية الوردة التي نمت على السجادة وتحدثت إلى الطفلة سارة لتتناسل الحكايات الفرعية منها:

قصة الملك الذي أحب نفسه– قصة الريحانة التي أغوت الملك– قصة الفتاة ذات رداء الشوك– قصة الراعي مع نوران– قصة سيدة الظلال– قصة سيدة الأصوات– قصة صاحب الموازين– قصة القرد صاحب الرحى– قصة الرجل الذي أحب الصمت...

وتتولى هذه الحكايات على لسان الوردة تسلية للساردة، وتهذيبًا لفارس بما تحويه من آداب لنفسه التي أخرجها من ديارها طول اجتراح السيئات، ويعتمد نمط الحكايات على الخيالات والخوارق شأن حكايات ألف ليلة وليلة، فيصبح استعادة الشكل التراثي لليالي مقصودًا فنيًّا لتوظيفه في الفن الروائي، وهي تجربة نادرة في الرواية النسائية السعودية.

وهكذا تتداخل الأنماط التركيبة فيما بينها وتشتغل في النصوص الروائية كبنيات نصية محفزة فتصبح جزءًا لا يتجزأ من إنتاج دلالة الحلم روائيًّا.

❋ ❋ ❋

الفصل السادس
التحفيــز الدلالـــي

علم الدلالة يعني بدارسة معنى الكلمة، واندراجها ضمن نظام معين، ووظيفة محددة في السياق، وعلى عاتق هذه الوظيفة يقع نقل المعنى[1]، وهو لا يقف فقط عند معاني الكلمات المفردة، فما هي إلا وحدات يبني منها المتكلمون كلامهم، ولا يمكن عد كل كلمة منها حدثًا كلاميًّا مستقلًا قائمًا بذاته؛ لأن المفردة لا معنى لها، ولا قيمة إذا أخذت منعزلة عن السياق الذي وردت فيه، فمعاني المفردات يتوصل إليه المرء من خلال تفاعل الإمكانات التفسيرية لمجمل الكلام، ويقوم السياق بتحديد دلالة المفردة من بين احتمالات متعددة، يمكن إسقاطها عليها.[2]

وحين تتوالى الجمل عبر مسار خطي مشكِّلة سياقًا كلاميًّا ذا معنى في نص أدبي، يمكن القول عن هذا النص "إنه موضوع انسجام خطي عندما تحيله جمله واحدة بعد الأخرى على وقائع مترابطة، تؤدي إلى بلورة معاني تفتح المجال واسعًا أمام المتلقي ليقوم بعملية تأويل للنص المقروء، وذلك باختيار عناصر، تبدو مهمة حاسمة لتشكل بنية نصية دالة".[3]

ويهتم التحفيز الدلالي بالبحث عن المحفزات التي يمكن استثمارها في دلالة النص، وتحديد معانيه من خلال السياق، ومن خلال الكشف عن الأبعاد السياسية والاجتماعية والحضارية والأدبية والأسطورية التي يطرحها النص الروائي.

ويمكن تتبع التحفيز الدلالي في الروايات المعنية من خلال خمسة أنماط تحفيزية تمثل وحدات بنائية للنصوص الروائية على المستوى الدلالي، وهي:

1- تحفيز الدلالة الاجتماعية.
2- تحفيز الدلالة الحضارية.
3- تحفيز الدلالة السياسية.

---

(1) بير جيرو، علم الدلالة، ترجمة: د. منذر عياشي (دمشق: دار طلاس 1992م)، 16.

(2) عمر، مرجع سابق، 12.

(3) فان . أ. دبك، النص بنياته ووظائفه ضمن كتاب (نظرية الأدب في القرن العشرين)، ترجمة: د. محمد العمري، ط1 (الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرق)، 58/57.

4- تحفيز الدلالة النفسية.

5- تحفيز الدلالة الرمزية.

و كل واحد من هذه الحوافز يمثل حافزًا بارزًا وفعالًا في الحكايات، يسمح بإقامة تأويل متماسك ويؤدي إلى خلق نسق دلالي منسجم العناصر من خلال تحديد المعاني الإيحائية والخضوع لمعطيات القراءة الفردية التي "تعتمد على انتقاء عناصر معينة من النص في أثناء جريان تلقي وحداته الدلالية، وإقصاء عناصر أخرى من أجل إغلاق عالمه الدلالي".[1]

1-6 – تحفيز الدلالة الاجتماعية:

ويراد به التحفيز الذي يعني بالمحفزات التي تثري الدلالة الاجتماعية وتكشف في جانب من جوانبها عن مفاهيم وقضايا ترتبط بعادات المجتمع وتقاليده وأنظمته الطبقية، وتجلي أثر ذلك في البنيان الاجتماعي.

وهي محفزات كثيرة ستقتصر الدراسة على تتبع خمسة منها تمثل أبرز المحفزات الاجتماعية ظهورًا في فضاء الروايات:

1-1-6-الانتماء الاجتماعي للشخصيات:

من اللافت للانتباه انتماء شخصيات الروايات المعنية إلى فئات اجتماعية متقاربة يمكن تصنيفها على أنها فئات متوسطة وما فوق متوسطة، وهي الفئات التي تتسم بالمرونة والتطور والرغبة في التغيير.

ويذهب الدارسون إلى أن هذه الفئة تعي مشكلة المرأة فيها جيدًا "لأنها قد أتيح للكثير من أفرادها الحصول على قسط من التعليم، والخروج من النظرة التقليدية الجامدة التي فرضت عليها بالمشاركة الفعالة في المسئوليات داخل الأسرة وخارجها، دون التحرر التام من رواسب الماضي".[2]

فالمرأة في هذه الفئة تتوق للانطلاق دون أن تغفل قيودها نحو الماضي، فهي ما زالت محافظة عليها رغم وعيها بكيانها، وما الصراعات الكثيرة التي حفلت بها الروايات إلا دليل على هذا الوعي الذي يجابه بمقاومة خارجية من المجتمع الذي اعتاد الجمود في تركيبته البنائية أولًا، ومن الرجل الذي لا يستطيع التخلي عن امتيازاته الاجتماعية التي حققها بسهولة ثانيًا، كما أن التشيؤ الذي تعرضت له المرأة في زمن مضى غرس في نفسها مخاوف

---

(1) حميد الحمداني، قراءة وتوليد الدلالة، ط1 (بيروت: المركز الثقافي العربي 2003م)، 114.

(2) حجازي، مرجع سابق، 206.

من المستقبل، أبقتها في حالة من التبعية الموحية بالاستقرار والأمان من العالم الخارجي، لكنها لا تلبث أن تعلن التمرد تدريجيًا من خلال وعيها الداخلي، فإذا ما أمنت فعليًّا بمسئوليتها عن تخليص نفسها من تأزمها المستمر ثارت على صورة الأنثى تلك، وقد تبالغ في ثورتها فتصل إلى حد رفض الأنوثة بمجملها من خلال التنكر لجسدها وخصائصه البيولوجية؛ فأحلام تثور على صورة الأنثى التي ألفتها في أمها، بعد أن أيقنت أن المبادئ التي غذت بها أبناءها كانت السبب في بلوغهم الضياع الذي حصدوه في النهاية وتعلن صراحة عن شجاعة لم تعرفها أمها المستسلمة لاستلاب والدها، فتقتل زوجها رافضة أية ملامة من أمها التي بدأت تتراءى لها في الحلم واليقظة تبصق في وجهها عاذلة لها، ورافضة لفعلها "كيف تحتقرين من هي أفضل منك.. نعم. أنا أفضل منك بكثير يا أمي، أنت صمت وصمت. اغتالتك المهانة والمذلة وسبقتهما اغتيال أبي لك. أهانك وسحقك وظلمك" إلى أن تقول في النهاية تعبيرًا عن ثورتها: "ضعفك كان وقودًا لنار غضبي الذي ما يفتأ يزداد أواره يومًا بعد يوم وعامًا بعد عام، حتى انتقمت لكلينا من أقدار لم نخترها، وإنما فرضت علينا فرضًا وأجبرنا على أن نخوضها خانعين. لكنني كنت أشجع منك يا أمي فلا تغضبي أو تبصقي علي..."[1].

هذه الثورة على الذات والمجتمع ظهرت نماذجها عند صبا في (الفردوس اليباب) وناريمان في (وجهة البوصلة) وميس في (مزامير من ورق).

فصبا تعلن ثورتها بعد خطوبة عامر وخالدة بالانسحاب النهائي من مسرح الحياة بـ (الانتحار)؛ رفضًا للواقع وتمردًا على مبادئه الكاذبة، وهو كما تسميه خالدة "الموت الجبان الذي لا يقدم ولا يؤخر".[2]

وناريمان تعلن رفضها بالهروب المتكرر من بيت حمود ولا تعود إلا بعد أن تضمن حياة مستقلة في الركن القصي من داره . أما (ميس) فتعلن إدانتها لتخاذل (عشق) عن تخليصها من الأسر بعد أن قطع على نفسه أشد المواثيق أن يرتبط مصيره بها في السراء والضراء من خلال الانفصال عنه والتخلص من أكاذيبه لتبدأ حياة جديدة بعيدًا عنه.

وبهذا يظهر الانتماء الاجتماعي للشخصيات محفزًا للصراعات الروائية؛ نظرًا لعظم التناقضات الذاتية والعلائقية بين أفرادها مما يسهم في إثراء البنية السردية للروايات.

---

(1) العليان، مصدر سابق،197.

(2) الجهني، مصدر سابق، 64.

6-1-2-الاغتراب الاجتماعي وتأصيل القيم:

إن بحث ظاهرة الاغتراب على الصعيد الاجتماعي كمحفز للحكي هو محاولة للتعرف على مصادره كتجربة نفسية لدى الفرد في مجتمعه القبلي أو العشائري.

ويذهب بعض الدارسين إلى أن "جوهر الاغتراب أن يصبح الآخرون غرباء بالنسبة للإنسان؛ لأن الإنسان لا يستطيع أن يربط نفسه بالآخرين ما لم تكن له ذات أصيلة توجه ذلك".[1]

والاغتراب كظاهرة اجتماعية يبرز مرتبطًا بالاستلاب؛ نظرًا لكون الحرية من مسببات اغتراب الفرد سواءً تمتع بها أو سلبت منه، "فهو إن تمتع بها فسوف تمنحه شعورًا بالوحدة والعزلة وتشحنه بالشك والقلق وإن سلبت منه فسوف يعاني من الاغتراب الفكري والعقلاني نظرًا لخضوعه لغيره".[2]

ويظهر الاغتراب الاجتماعي في الروايات الحلمية مقترنًا باغتراب الأنثى بصورة قوية، وهو اغتراب يتأصل – كما يرى علماء الاجتماع– من خلال محورين:

المحور الأول: محور الذكر الذي تعزز لديه قيم التسلط (سيطرة الذكر phallocentrism)من جهة، والتحكم (الأبوية Patriarchy) من جهة أخرى، وتصور له المرأة بعدها كائنًا مختلفًا عن الذكر.

المحور الآخر: محور الأنثى من خلال غرس قيم الخضوع والدونية في نفسها منذ سني النشأة الأولى أمام رموز الذكورة في المجتمع، فتنتقل إليها قيم التفوق الذكوري بعدها نسقًا طبيعيًّا ومشروعًا.[3]

ويبدأ المجتمع الذكوري بزرع قيم التفوق الذكوري في المولود الذكر منذ نعومة أظفاره فهو لا يبكي لأن هذه إحدى صفات الضعف الأنثوي التي

لا تليق برجولته، وعلامة في (وجهة البوصلة) حين يشتكي لناريمان مشاعر الغربة، وتنصحه بالبكاء يرفض ذلك معللًا لرفضه بأن الرجال لا يبكون، وناريمان وهي تصر عليه ليبكي تتمنى ألا ينصاع لطلبها مخافة أن تسقطه من قائمة الرجال:

"أتمنى أن لا أشهد يومًا أراه فيه يبكى...".[4]

---

(1) العبد الله، مرجع سابق، 74.

(2) السيد علي الشتا، نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع (بيروت، عالم الكتب، 1984م)، 44.

(3) بركات، مرجع سابق، 116.

(4) الغامدي، مصدر سابق، 16.

وتسهم الأنثى في ترسيخ هذه القيم في مجتمعها فلا تكتفي بالحط من قيمة المرأة فحسب، بل تسخرها أداة لتعزيز قيم الذكورة، فجميلة حين تقرب الطعام لناريمان بعد وصولها مع أبيها قادمة من أبها تخبرها وهي الطفلة الصغيرة التي لا تعي بأن ذلك الطعام "خيرها وخير أهلها وخير كنز ظهورهم النشمي (حمود) وأخوانه "[1] ، وتحافظ جميلة على هذه القيمة لحمود وترى في بروزه العنيف على مخيم عزاء النساء بعد وفاة البستي تخفيفًا لمصابها في فقد والده.

كما تسعى قيم هذا المجتمع إلى تصوير خضوع الأنثى انعكاسًا للتربية الصالحة والسلوك المستقيم، فبركة حين تخبر (فضة) بقرب زواجها بحمود تستهل حديثها قائلة: "ابنتي البنت العاقلة تطيع واليوم حولك يدور الكلام... وعرسك بعد ليالٍ ثلاث..."[2].

وتتكثف هذه القيمة في رواية (أنثى العنكبوت) من خلال بطريركية الأب الذي يفرض قيم الذكورة على أبنائه، فيرفض أن يعارضه أحد أبنائه أو يناقشه في قراراته، وتعزز بعض الشخصيات الأنثوية ذلك الخضوع من خلال الصمت الذي يفسر دائمًا بالقبول والرضا.

وتفرض القيم الاجتماعية في المجتمعات الذكورية شبكة علاقات اجتماعية، تقوم على أساس السيطرة والتملك وتنحصر في شخصية الأب لتتحول بعد ذلك إلى الزوج أو من يقوم مقامهما.

ويمكن تمثل العلاقات الاغترابية في الروايات المعنية من خلال شبكة العلاقات الاجتماعية بين الشخصيات على النحو الآتي:

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 72.

(2) المصدر السابق، 178.

جدول (6- 1) شبكة العلاقات الاغترابية في الروايات

	الرواية / العناصر	الفردوس اليباب	آدم يا سيدي	أنثى العنكبوت	وجهة البوصلة	توبة وسلمى	مزامير من ورق	المجموع
	العلاقات الاغترابية	7	14	13	23	18	2	73
عامل الاغتراب	الأب	-	1	7	2	-	-	10
	الزوج	-	2	5	6	2	-	15
	العم	-	3	-	2	-	-	5
	الأم	1	2	-	-	-	-	3
	السيد	-	2	-	2	4	-	8
	المجتمع	3	-	-	-	1	1	5
	أخر	3	4	1	3	11	1	23
رد الفعل الاغترابي	الرضوخ والاستلام	1	4	7	4	4	-	19
	المقاومة والتغيير	-	1	-	1	-	-	2
	الوحدة والانفصال	1	2	-	7	5	1	16
	الموت	-	2	-	-	2	-	4
	الانتحار	1	-	-	-	-	-	1
	الحقد والكراهية	-	3	-	7	6	1	17
	المرض	-	1	3	-	-	-	4
	القتل	-	-	1	-	-	-	1
	أخرى	4	1	2	4	1	-	12

وبالنظر للجدول السابق يمكن أن نخلص للنتائج الآتية:

1- تمثل وجهة البوصلة أكبر عدد من العلاقات الاغترابية في رواية واحدة بواقع ثلاث وعشرين حالة بين أربع عشرة شخصية، مما يدل على أن الاغتراب في هذه الرواية مقصود لذاته، لتصوير الاغتراب الذي أصاب شخصيات الرواية داخل تنظيم الأسرة وفق المفهوم القبلي، وليكشف لنا عن عمق الصراع الداخلي داخل هذا النوع من الأسر.

2- يمثل الزوج العامل الأول للاغتراب في الروايات، ولعله قد حكم على الشخصيات التي اختارت أو أجبرت على الدخول في مؤسسة الزواج بالإخفاق، فلم تتمكن أدوات هذه المؤسسة العلائقية وآلياتها من تجانس طرفيها، بل غدت أهم عوامل اغتراب الشخصيات ويؤكد ذلك فشل العلاقات الزوجية في أربع من الروايات.

3- مثلت رواية (أنثى العنكبوت) أعلى عدد لحالات الاغتراب الناتجة عن العلاقات الاجتماعية الأبوية بواقع سبع علاقات، مما يشير إلى انتشار أفكار المجتمع السلطوي الأبوي الذي يقتل في الفرد روح المبادرة والتغيير، ويعزز روح الخنوع والاستسلام ويؤطر ذلك بقيم شكلية كقيم الطاعة والاحترام والرزانة وعدم التهور بعدها قوالب سلوكية وفكرية مطلقة جاهزة للاستهلاك.

4- سجلت رواية (توبة وسلي) ثماني عشرة حالة اغتراب، مثل الزوج حالتي اغتراب ولم يمثل الأب أية حالة، أما بقية العلاقات الاغترابية فمثل الآخر خارج نطاق الأسرة بمفهومها التقليدي أكبر عدد بواقع إحدى عشرة حالة، وفي أربع حالات أخرى مثل عاملها الاغترابي السيد في علاقته بأتباعه، وبتأمل هذه الأرقام يمكن أن نخلص إلى أن هذه الرواية لم تمثل اغتراب الفرد داخل الأسرة، وإنما مثلت اغترابه داخل المؤسسة الكبرى (المجتمع) على تشعب علاقاته، ولعل ذلك يعود للرحلة والخروج من الوطن الذي اختطه (فارس) في بداية الرواية، فإذا ما عرفنا أن بعض العلاقات وردت على سبيل القص دون التأثير في مجريات الأحداث داخل الرواية، أمكن القول بأن العلاقات الاغترابية في الرواية اهتمت بالتعليم والتهذيب أكثر من اهتمامها بتوظيف الاغتراب داخل الرواية.

5- سجلت رواية (مزامير من ورق) أقل رواية من حيث العلاقات الاغترابية، ولعل الاقتصار على جانب الحلم الذي يمثل العلاقة بين ميس/ عشق واقتصارها على حدث مركزي تجلى في تخليص ميس من تبعيتها لعشق أسهم في هذه النتيجة.

6- مثلت رواية (الفردوس اليباب) أقل (رواية كاملة) من حيث العلاقات الاغترابية واللافت فيها تسجيل المجتمع كعامل اغترابي لثلاث علاقات من أصل سبع، وهو ما يعزز فكرة تمثيل هذه الرواية للاغتراب الحضاري لمدينة (جدة) داخل المجتمع بمعني اغتراب المدينة حضاريًا بعد انتشار العادات الدخيلة والانفتاح الفوضوي اقتصاديًا وثقافيًا واجتماعيًا على الآخر.

7- سجلت ردود الأفعال الاغترابية تباينًا في سلوك الشخصيات، فقد سجل سلوك (الرضوخ والاستسلام) أعلى رد بواقع تسع عشرة حالة، تصدرت رواية (أنثى

العنكبوت) أعلى عدد بواقع سبع حالات، وهذا يؤكد ما سبقت الإشارة إليه من تأصيل الرواية لروح الخنوع والاستسلام والتبعية كأقصر طرق السلامة الظاهرية من رد فعل الشخصية السلطوية التي تمارس أنواعًا من القمع على أتباعها.

أما سلوك (الوحدة والانعزال) وما يفضي إليه من هروب الشخصية إلى ذاتها بعيدًا عن مجتمعها فقد سجلت رواية (وجهة البوصلة) أعلى عدد بواقع سبع حالات وهو ما يفسر حالات الاستلاب الكثيرة وفق ما تمثله العائلة من دعائم تراعي القيم العائلية على حساب القيم الفردية مما يزيد من اغتراب الأفراد داخل هذه المؤسسة الاجتماعية.

سجل رد فعل الشخصية المغتربة (الحقد والكراهية) حضورًا كبيرًا، وهو محفز يزيد من كثافة الصراع الروائي داخل الروايات، لما يترتب عليه من ردود أفعال مختلفة تغذي بنية السرد. كما مثلت ردود الأفعال تحت مسمى (أخرى) ردودًا مختلفة تفاوتت بين الغناء والبكاء، والقتل والإجهاض، والسفر والترحال بمعدل حالة أو أكثر لكل منها.

على أن أبرز ما يمكن استثماره في الجدول حالة الاغتراب الذاتي الذي تجلي في فقدان الهوية وهروب الذات والانفصال عن الواقع.

- الاغتراب الذاتي:

هو الاغتراب الذي "يصبح فيه الشخص غير مدرك لما يشعر به حقيقة، وينشأ هذا الوضع حينما يطور المرء (صورة مثالية) عن ذاته تبلغ من اختلافها عما هو عليه حدّ وجود هوة عميقة بين صورته المثالية وذاته الحقيقية، وحينما يتشتت المرء بالاعتقاد بأنه هو ذاته المثالية فإنه لا يعود يدرك ذاته الحقيقية".[1]

ويرى (ليفين) أن الاغتراب الذاتي يكمن في وعي المغترب لحالته الاغترابية كشرط لتحقيق الاغتراب الذاتي، فالإنسان المغترب يعي بصورة فعلية هويته، وما ينبغي أن تكون عليه تلك الهوية.[2]

ويعكس الاغتراب الذاتي للإنسان مستويين متباينين، فالمستوى الأول يمثله الشخص الذي يجاوز المجتمع ويتحرر من حلم الجماعة وقيمها التي قد لا تتلاقى وقيمه الإنسانية، أما المستوى الآخر: فيمثله الشخص المهمش اجتماعيًّا الذي لا يستطيع أن يجد ذاته داخل المجتمع ولا يمتلك أدوات التعامل مع ذاته لينتهي به الأمر إلى اغتراب ذاتي.[3]

---

(1) الشتا، مرجع سابق، 167.

(2) ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980م)، 285.

(3) العبد الله، مرجع سابق، 35.

ويمكن تتبع معالم الاغتراب الذاتي لشخصيات الروايات عبر ثلاثة أنماط:

1- الشخصية المستغرقة في ذاتها:

وهي شخصية لا تعي اغترابها، وتقف عند حد المعاناة والألم، وتتصف بحس الاسترخاء في همها الشخصي وأوهامها الذاتية.[1] وتأتي أغلب الشخصيات في الروايات المعنية مسلوبة الإرادة، مستغرقة في ذاتها، فنساء بيت السبتي (جميلة وبركة وفضة الحفيدة وعذبة) يمثلن في الرواية شريحة اجتماعية واسعة، وحين يعبرن عن آلامهن وطموحاتهن تتراوح لغتهن بين الرضى والقناعة بالأمر الواقع، والتسليم بحظوظهن العاثرة دون سعى للخلاص والتحرر منها.

فبركة تستشعر أن المعاناة قدر لا دواء لها منه، وتفضي إلى فضة الحفيدة ليلة زواجها بأنهن جنس غير مرغوب فيه في بيت السبتي، ولا بد لهن من الاحتيال حتى يحظين بحياة كريمة في ذلك البيت "نحن عار ولون مغاير في عائلتنا، وليس بمقدورنا أن نعيش إلا بالمكر والتحايل أو الاستسلام حتى نفنى".[2]

فالبشرة السوداء قدر بركة وفضة وعليهما أن يتعاملا مع تبعاته بالرضى والقبول، وجميلة تتزوج السبتي فتكون راعية على ماله وعياله وداره، تجمع الحطب وتصنع الخوص وتوجه العمال، ثم تتعرض للكلام والضرب الموجع من (السبتي)، فإذا ما كبرت تزوج عليها السبتي الأرملة الصغيرة (زينة بنت الرعيان) فتتمركز حول ذاتها، وتتخلى عن حريتها الخاصة من أجل استمرارية البقاء تحت عصمه السبتي وتصرح في أكثر من مقام بأن السبتي قد مارس حقه كرجل من الرجال.

وتقدم (قماشة العليان) مسببات متعددة لاستغراق الشخصيات في ذاتها، من هذه المسببات العنف الذي تتعرض له الشخصية ولا تستطيع الصمود أمامه لتنكفئ على ذاتها، فأم بدر الزوجة الثانية لوالد أحلام يضربها زوجها ويطلقها ثم يطلب من أهلها حملها وعلاجها لشكه فيها بعد رؤية السباك في المنزل، ثم تعود بعد عفوه عنها لتمارس حياتها مستغرقة في ذاتها، وبدرية يمعن زوجها في ضربها أمام أولادها فتمارس السلوك نفسه؛ لأنه لا أمل لها في الخلاص.

كما ترجع الساردة استغراق الشخصيات في ذواتهن إلى شخصية الأم التي مثلت لبناتها رمز الخضوع واللامبالاة بما يحدث حولهن، وتكشف عن ذلك من خلال حديث أحلام التي

---

(1) خليل، مرجع سابق، 36.

(2) الغامدي، مصدر ساب، 154.

تلوم فيه أمها لتصل إلى محاكمة تقيمها عليها بعدها ترمز في الرواية إلى الشخصية التي تنقل حالة الاستغراق في الذات إلى غيرها من الشخصيات (بنات وأبناء).

2-الشخصية الهاربة من ذاتها:

وتمثل الشخصية التي تهرب من مواجهة واقعها رافضة ما تتعرض له من إهمال وإلغاء، مع محدودية الفعل فلا تصل إلى حد التوازن النفسي والانسجام المرغوب؛ وذلك لأن وعيها بأسباب اغترابها الحقيقية يحملها مسئولية المواجهة التي تفضل الهرب منها محاولة قتل مشاعرها وأحاسيسها، فأم أحلام بعد زواج زوجها بأخرى تهرب من المنزل إلى مستشفى الأمراض النفسية حيث تموت هناك وحيدة "سأذهب إلى المستشفى ولن أعود إلى هنا أبدًا".[1]

كذلك والدة ناريمان في (وجهة البوصلة) فعند علمها برغبة زوجها الزواج عليها، لا تتحمل البقاء في بيت السبتي في القرية فتهرب إلى حيث أهلها في إستانبول تاركة ابنتها في بيت السبتي وحيدة.

وهذه الشخصيات اتسمت في الروايات بالإحباط والقناعة الذاتية باغترابها وسط المجتمعات التي تعيش فيه.

فصبا في رواية (الفردوس اليباب) تهرب من ذاتها المثقفة التي اتسمت بالتطلع للمثل العليا وحب الكمال بعد وعيها بفساد المجتمع الذي تقيم فيه، لتهيئ لها مكاناً منعزلاً في منزلها ترتب فيه أوراق موتها الأخيرة بهدوء، فهي مقتنعة باستحالة التعايش في عالم شرس بعد أن شوهت حياتها وحياة طفلها من خلال عامر والعائلة والمجتمع، فنجدها لحظة الهروب من الدنيا تتجرد من رموز اغترابها، وتفرغ ذاكرتها المثقلة بالألم والحزن والكذب من كل ما تحويه من ذكريات.

وفضة السمراء في بيت السبتي تحمل معاناتها منذ ولادتها وموت أمها ، وما تعلق (الميزب) الذي كان يحملها على غصن شجرة إلا دلالة رمزية على تعلق مصيرها من البداية بالآخرين ، فجدتها الشمالية تموت بعد أن تنعم عندها بحياة كريمة لتعود إلى صور البؤس والحرمان في بيوت السبتي بدءاً من تحمل (فضة العجوز) و (بركة) أمر رعايتها ونومها تحت سرير جميلة ، ثم امتثالها لرغبة السبتي حين رغب في تزويجها بحمود ليعطل ما بقى من أنوثتها ويكويها (كية العمر) فتموت وهي تلد طفلها، وتعتدي ذاتها الهاربة على ذاتها الحقيقية من

(1) العليان، مصدر سابق، 16.

خلال تعرية الحياة في بيت السبتي عبر ذاكرة ناريمان والتي تذكرها بما ينبغي أن تكون عليه، وتشعرها بالمسافة لتحقيق ذاتها من خلال الهروب والموت الذي يحضر رمزاً للعجز عن تجاوز الفروق ومحاولة التهميش في بيت السبتي .

وتوبة في (توبة وسلي) شخصية على ما فيه من ورع وتقوى يمثل ضحية الحماقة البشرية وروح القتل التي استدعت طقساً للقتال بين العشريتين، فيطرد من قبيلته بصحبة أخيه عبدالله إلى الخارج (المنفى) ، وهناك يمثل الخروج القسري سلباً لمسيرته مع الناس إلى العزلة ولم الجثث بعد ذلك والسياحة في ملكوت الله .

3-الشخصية الباحثة عن ذاتها:

وهي الشخصية التي تعي أسباب اغترابها، لذلك تتخذ موقفاً تجابه فيه أسباب اغترابها محاولة تجاوز ذلك الاغتراب غير عابئة بنجاح ذلك المسعى أو فشله[1].

فناريمان في (وجهة البوصلة) شخصية مثقفة ، نشأت في أطراف قرية السبتي وعانت من سلب حريتها الشخصية منذ طفولتها في مجتمع همشت فيه شأنها شأن بقية نسائه، بيد أنها لم تقبل بذلك فظلت في صراع مرير مع واقعها ، تبحث عن حياة تناسبها ، ونظام يضمن لها التصالح مع ذاتها ، فتقيم علاقة جديدة مع (علامة) تضمن لها التصالح بعد موت فضة ، وهو ما يؤكده المزارع جبر عند حديثه عن علامة .

" علامة يا ابنتي روح نفرت من صدر الملاك الذي قبض فضة، روح ليست سهلة المنال وليست صعبة .. روح سكنت عرين الجسد العظيم .. فاقتربي .. واحذري .. روح في الليل تحوم فوق أشجار بلدتنا وتوتها .. تجذبك نحو النقاء وتلتصق بصدرك بعنفوان " .

هكذا كانت روح (علامة) تحلق بناريمان نحو النقاء والسمو الذي يتناسب مع ذاتها المثقفة الطموحة.

وفارس في (توبة وسلي) يخرج من بيته وزوجه وولده بعد اكتشافه ترديهم في مراتب الحمقى ، ويستفزه لذلك الخروج (حلم) يوقظ ذاته المستغرقة في ذات طال اجتراحها للسيئات فيتجرد من ذاته القديمة بتوديع زوجته وأولاده الحمقى وشيخ الجامع الأحمق ، وينطلق إلى المجهول براً وبحراً كشفاً لسر الحلم الذي تغذيه الأحداث المتوالية كشفاً للعالم السردي ، بكل ما في السرد من محفزات.

وميس في (مزامير من ورق) تعاني صورا عديدة من الاغتراب، كاختراق حريتها الشخصية والارتهان للماضي والتعرض لهجمات خارجية (كتعرضها للفارس ذي الرداء الأسود ، وحبسها

(1) العبدالله، مرجع سابق، 44.

في الحصن وتثاقل عشق عن البحث عنها) عندها تقف في الحصن على مسببات اغترابها الذاتية التي تجعلها خارج الفعل والمشاركة في الحياة تتأمل ماضيها وحاضرها ، محاولة شق الطريق نحو المستقبل بعيداً عن سيطرة الآخرين .

6-1-3-الطبقية الاجتماعية:

وهي واحدة من المحفزات الاجتماعية التي دفعت إلى تسارع الأحداث، وتنامي البنية النفسية لطائفة من الشخصيات الموسومة بلون مغاير، أو بلعنة العبودية التي توقد ذخيرة التلقي بتساؤلات الخيبة والمرارة، وهي ترقب الصراع المرير مع متنها الثقافي، والاجتماعي، وهزائمها المتلاحقة التي اتجهت بها صوب المجهول.

وقد برز هذا المحفز الدلالي بشكل مؤثر في روايتين من الروايات، هما (وجهة البوصلة) و(توبة وسلي).

فرواية (وجهة البوصلة) من الروايات التي تزخر بالمواقف والمفردات التي تدل على الطبقية الاجتماعية، والتي كان يرزح تحتها المجتمع السعودي شأن بقية المجتمعات الخليجية. وتشير الرواية بشكل مباشر إلى سيرة حياة (الأمة) ممثلة في شخصية (فضة الجدة) الأميرة الحضرمية التي تعرضت للسبي في معصار الأحقاف، ثم الاتجار بها، وعرضها للبيع لولا بغض المشترين لهيئتها وللدماء التي كانت تسيل من قدميها بعد اغتصاب عبود السبتي وأصحابه لها في الصحراء. وهي الحادثة التي جسدت الصورة الذهنية الثابتة عن التعامل مع هؤلاء البشر التي لا مجال لتغييرها ضمن ثقافة النسق السائدة في ذلك الوقت.

وتعرض الرواية لقضية (الاتجار بالبشر الأحرار) من خلال بيع والدة السبتي لإحدى سريرات البيت ليماني بخمسة جلود، لا لشيء إلا لشدة جمالها الذي غارت منه والدة السبتي، وهو السلوك الذي استنكره الناس؛ لأن تلك السريرة قد رضعت مع السبتي من جهة أمها، فأصبحت في حكم ابنتهم، ثم حلّ بالعجوز مرض أرجعه الجميع لتلك الحادثة. كذلك عبود السبتي ورفاقه فقد كانوا يتعرضون لعطايا المعصار سنويًّا ويبيعونها كتجارة تدر عليهم مالًا يقتاتون منه طيلة العام. وكان عبود يرى أن الاتجار بالنساء الجميلات ذو فائدتين:

الأولى: أنه يستغني بهن عن أمر الزواج وتبعاته.

والأخرى: أن البيع يتم في قلب الجزيرة العربية؛ حيث تباع الأمة المخطوفة ذات الأصل العريق بثمن باهظ.[1]

---

(1) الغامدي: مصدر سابق، 158.

وتظهر الطبقية في صورة مزرية من خلال المعاملة السيئة التي حظيت بها (فضة/ الأمة) من عائلة السبتي. ومن صور تلك المعاملة:

1- المشاهدة الدموية التي صحبت اغتصابها في الصحراء رغم توسلها لعبود ورفاقه، ومعاملتها كحيوان "خذ هذه البقرة"[1]، ثم تركها تنزف في الصحراء وعرضها للبيع، وفي كل مرة تعرض للبيع يتقزز منها المشترون بعد أن يظهر الدم يسيل من جسدها.[2]

2- استبدال عبد الرحيم السبتي لها بأخرى لتعمل في خدمة بيوته، وحبسها سبعة أشهر في غرفة مظلمة، وجزّ شعرها بعدما أظهرت من حزن، ثم إخراج السبتي لها -بعد انقضاء المدة- مربوطة القدمين بسلسلة قصيرة؛ لتتاح لها الحركة.

3- عرض السبتي لبيعها بعد إنجاب (يوسف) وسلبه منها، ثم نقلها مع أخت السبتي إلى الحجاز؛ لبيعها لولا لحاق عبود بها، وحملها ببركة.

4- تسخيرها في أعمال شاقة في بيت السبتي من: "تنظيف، وحراسة، وذبح، وسلخ، ورعاية الأم العجوز". وفي فترة حملها تسجن مع أكياس (البن) اليماني؛ لتنقيته من الشوائب وفصل قشره نهارًا، وفي المساء تخرج إلى الأحواش والسراديب لمراقبة الأغنام المريضة.

ولعل أبلغ ما يصور هذه التفرقة الطبقية ما استشعرته فضة في نفسها من مهانة تقابل الحياة الكريمة لجميلة زوجة السبتي التي لا ترى فرقًا جوهريًّا بينهما، تقول في ذلك: "أنا شابة وأميرة صحراوية مهما دكنت بشرتي .. تفتح فمها وتنظر للداخل، أسنانها ناصعة البياض مثل أسنان جميلة، لكن لحم أسنانها يحيط به سواد، ولحم أسنان جميلة وردي مبيض، هي فارعة الطول ممتلئة، وجميلة قصيرة ونحيلة، وهي ذات شعر فاحم يصل حتى منتصف الفخذ، ولو أمكن لتدرجاته أن تفرد لوصل حتى الركبة وجميلة ذات شعر أحمر عادي الطول...". [3]

وهي مقارنة تعزز الصفات الشكلية التي تميزت بها، وورثتها من بعدها لبركة وفضة الحفيدة، والتي جعلت منهما (لونًا مغايرًا في بيت السبتي لا يستطيع العيش إلا بالمكر والتحايل أو الفناء). وعلى الرغم من انتماء بركة لأحد أبناء السبتي فإن ذلك لم يشفع لها بحياة كريمة، فارتهن السبتي أنوثتها، وسلبها حقوقها، وأورث في قلبها حسرة حتى الموت.

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 156.

(2) المصدر السابق، 54.

(3) المصدر السابق، 160.

أما فضة الحفيدة فلم تقنع بهذا القدر الذي ثبت دعائمه السبتي، وظلت تتوق إلى الخلاص متمنية (كسر الحاجز) الذي لم يكن سوى رمزًا لكل محظور وممنوع في حياتها، وتأتي مجاهرتها أمام جبر بلقاء (ثامر)؛ تأكيدًا لهذه الأمنية الصادرة من ذاتها. ولنتأمل وصفها لنفسها بعد قبلة ثامر الوهمية:

"أتت قبلة حقيقية مباشرة من أنثى مكتملة، مهرة أصيلة حسمت الأمر، ونفضت الفزع وتقدمت خطوة، ثم أخرى، ونفذتها كأول عمل صالح في حياتي".

فنظرة فضة لذاتها بأنها تمثل الأنوثة المكتملة، والأصالة، والحرية يؤكد ذلك الرفض المزري لواقعها.

ولقد عبرت الرواية بوضوح عما يعتري المجتمع في ذلك الوقت من تناقض وازدواجية بأن قدمت وجهين لأسلوب التعامل مع الفتاتين (فضة وناريمان) في بيت السبتي. وهو التناقض الذي عبرت عنه ناريمان بقولها:

" اكتشفنا معًا ونحن نتجاوز مرحلة من العمر، أننا من عائلة واحدة لكن بلونين متغايرين ولهجتين مختلفتين .. وطبقة اجتماعية بعيدة كل البعد عن الطبقة التي تنتمي لها الأخرى ..." [1].

ما يجب التأكيد عليه هنا هو أن الرواية رغم فضحها لهذه الازدواجية من خلال شخصية (فضة) فإنها كانت في الواقع تقف موقفًا سلبيًّا من الطبقية، وهي تلامس السطح دون العمق. وإذا افترضنا أن النص سواء كان محكيًا أو خطابًا "يقول دومًا أكثر مما يقول أو غير ما يقول"[2]، فإن ما تقوله الرواية في النهاية إن الجميع في بيت السبتي كانوا يبحثون عن هوية جديدة بعد رفضهم لهويتهم الأصلية، فيقضون أعمارهم هربًا من الماضي، متطلعين إلى مستقبل مغاير.

ولما كان خطاب الرواية لا يسجل موقفًا رافضًا للطبقية فإن "الخطاب الأدبي الذي يؤول واقعًا شفافًا سابق الوجود، يحيل في الوقت نفسه إلى العالم الواقعي الذي يعنيه ويكشف عنه ويصفه"[3]. وهو العالم الذي تبرزه الرواية عالمًا متصارعًا مع بعضه بعضًا في محاولة لإعادة تشكيله بصورة مغايرة تتوجه إلى الحاضر (كعالم مرجعي) في أسلوب انتقادي هادئ.

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 68.

(2) برنار فاليث، النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنجدو (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م)، 121.

(3) فاليث، المرجع السابق.

أما رواية (توبة وسلي) فتطرح قضية الطبقية من خلال وقوع فارس رهينة بيد قطاع الطرق، فيباع في سوق النخاسة؛ ليعمل أعمال سخرة في جبل الذهب. والمفارقة هنا أن خروج فارس من وطنه وبعده عن أهله يهدف إلى التحرر من اجتراحه السيئات في رحلة تهفو إلى الخلاص، وتطهير الذات، ليجد نفسه في النهاية يقع أسيرًا، ثم عبدًا مملوكًا في يد حفنة من اللصوص. والرواية ذات بعد أسطوري، تعتمد على الاستدعاء النصي للموروث الأسطوري، والاستفادة من حضور المكونات التاريخية والأسطورية، وإعادتها بشكل مشابه للمادة التراثية.

ففارس لا يخرج عن النسق التاريخي المتخيل للرواية ليضفي على الأحداث صبغة إنسانية لا محلية، وكأنها تعود بالذاكرة إلى أيام الرقيق والسبي. فالواقعية هنا واقعية سطحية ومباشرة، واتجاه يعبر عن رؤية واحدة سواء في محاولات فارس الفاشلة للتخلص من الأسر، أو هروبه على أمل العودة بعد ذلك. وهذه المعالجة "لا تحقق خصوصية الرواية كشكل من أشكال السرد الذي يتجاوز مجال الأدب ليكون أحد المقومات الأساسية لفهمنا للواقع"[1]، وإنما "تعتمد على استلهام نوع من الوحي الجاهز من سماء تتسم فيها الأشياء بالتكامل ولا يعرف عنها شيئًا" [2] وكأن الكاتبة تعيد إنتاج مادة تراثية لحقبة زمنية ماضية لها مقومات مختزلة في الرق والعبودية.

كذلك تشير الرواية إلى قضية (الاتجار بالبشر الأحرار)؛ ففارس لم يكن عبدًا مملوكًا ليباع في سوق النخاسة، وإنما يُسبى ليعمل في جبل الذهب عمل سخرة بلا مقابل سوى تقديم الطعام والشراب، ولا يحصل على حريته إلا بالاحتيال والإصرار.

والعالم الواقعي لمجتمع العبيد في الرواية يكشف عن عالم راض، وقانع بحياة العبودية بعيدًا عن الصراع باستثناء فارس. فالرواية لا تقصي هذا العالم، وإنما تكتفي بالوصف؛ تغذية للأحداث، وتصويرًا لواحدة من الصعوبات التي اعترضت فارس في رحلته الشاقة. والنموذج الفاعل في هذه القضية هو شخصية (حسين) الفتى الذي يساعد (فارس) على تخليص نفسه متحديًا واقع الأسر ليموت في النهاية، وهو يصارع تبعات فعله.

---

(1) بوتور، مرجع سابق، 43.

(2) كونراد جوزيف، هدف الفن الروائي، ترجمة: بدر الدين عرودكي، (اللاذقية: دار الحوار، 1993م)، 110.

6-1-4- الاستلاب والقهر الاجتماعي:

الاستلاب هو تعبير عن حالة الإنسان العقلية عندما يدخل في أية علاقة اجتماعية تجبره على أن يسلك ما يريده الآخرون وليس ما يريده هو، متوهمًا أحيانًا أن ما قد سلكه نابع من إرادته الحرة. ومن هنا يصبح سلوكه، ووعيه الظاهري غريبين ومنفصلين عن إرادته ووعيه الباطني.[1]

والمرأة هي أفصح النماذج الاجتماعية للاستلاب والقهر بكافة أوجهها وأدوارها في المجتمع، وفي وضعيتها تتجمع تناقضات المجتمع كلها وسلوكياته بما في ذلك حالة التجاذب الوجداني التي تتعرض لها في المجتمع.

من هنا يظهر الاستلاب إحدى المحفزات التي أَثْرَت الروايات بأبعاد حكائية متنوعة، فالشخصيات المستلبة تعاني من اتساع المسافة أو الهوة بينها وبين جسدها ومجتمعها، ووجودها ككل، وقد تزداد المسافة، فتحاول الذات البحث عن أسباب استلابها.

وظهر الاستلاب كممارسة حضارية سلبية في صورتين:

6-1-4-1- استلاب جسدي.

6-1-4-2- استلاب عقائدي.

6-1-4-1- الاستلاب الجسدي:

تكونت صورة المرأة في المجتمع وفق تصور الثقافة السائدة، فقد اختُزل جسد المرأة في صورة الفتاة المطيعة والزوجة الجميلة المملوكة لزوجها[2]، وخضع هذا الجسد من الطفولة لرقابة مستديمة من الأب، والزوج، والمجتمع؛ فالأب ينظر إليها على أنها عار يجب الحفاظ عليه، وهذا ما يظهره والد أحلام في (أنثى العنكبوت) عندما تعرضت (أحلام) لمحاولة اغتصاب فاشلة، وأتت لتخبره بذلك، فانهال عليها بالضرب رغم صغر سنها. وهي الفكرة ذاتها المسيطرة على عقلية والدة (صبا) في (الفردوس اليباب) مما دفع(صبا) للبحث عن حب بعيد عن القيود خارج نطاق العائلة؛ فوقعت فريسة سهلة لعامر، تقول في توصيف ذلك الهروب: "الحب هروب .. أجل بالنسبة لي هروب من تفاصيل تسيجني بها أمي أحيانًا، ولا تغفر لي تجاوزها، وتعليل لأشياء كثيرة لم تكن أمي تفهمها، ولم تكن مستعدة للتسامح معها"[3].

---

(1) حجازي، مرجع سابق، 147.

(2) تعبير حمود لناريمان: أنتِ ملكي.

(3) الجهني، مصدر سابق، 44.

فالمقطع السابق يعكس ثلاثة أنساق:

أولها: منتج الثقافة المستلبة؛ وهو الجهل، والعنف، وعدم التسامح.

ثانيها: مستهلك الثقافة وحارسها الأمين (أم صبا)، فكأنها تقوم بدور (الأب) المفقود في الرواية.

ثالثها: بطلة الرواية (صبا) التي صيرها الخيال الروائي فينقًا أنثويًا لا ليتجدد ولكن ليفنى بالانتحار في النهاية. ولعل هذا الحرص هو ما كان يتبدى لبركة في (وجهة البوصلة) بين وقت وآخر حين تفزع للبحث عن ابنة أخيها يوسف؛ خوفًا عليها، ولا تهدأ حتى تراها تلعب مع الصغيرات من سنها.

وتظهر رقابة الزوج في (أنثى العنكبوت) من خلال سلوك الزوج العجوز(أبو علي) الذي يظل سجانًا لأحلام في بيتها بعد الزواج؛ خوفًا عليها، فهي الفتاة الصغيرة الجميلة المملوكة لعجوز سبعيني عاجز عن منحها حقوقها الطبيعية، وتصور (قماشة العليان) تلك اللحظات من عمر أحلام بقولها:

"ماذا فعلت؟ لقد أتيته مسلوبة الإرادة، ذليلة خاضعة ليفعل بي ما يشاء لم أرفض شيئًا ولم أعارض أو أمنع .. بل على العكس كنت له موردًا وماءً عذبًا ملقى تحت أقدامه ليغرف منه كيفما شاء، لعبة خالية من الروح والحركة"[1].

وفي (وجهة البوصلة) تأخذ الرقابة صورة أخرى تتجلى في تلصص (حمود) على ناريمان "فعيناه تتلصصان خطواتي من موقع ما .. منتظرة قدوم قدم الحمامة .. جائع لفخذ الأرنبة الهاربة .. ولبياض لحم سمكة دفعها الموج إلى شاطئ لا ترغبه .."[2].

أما المجتمع فرقابته تحيط أبناءه بالعيب، والممنوع، والمقدس كثالوث يسلبه بعض حقوقه، فإذا ما زالت القدم تنكر لذلك، وكال التهم والعقوبات الجسدية والنفسية لأبنائه .. فها هي ذي فضة في (وجهة البوصلة) تتعلق بثامر الذي ينمق لها الكلام ويتقرب منها بعد حرمان السبتي وحمود لحقوقها الطبيعية من زواج وإنجاب؛ رغبة في قطع دابر الجنس الأسود من عائلته، وعندما ترغب في ممارسة نوع من الحرية لا تجد سوى ثامر لتمارس معه علاقة لا على أرض الواقع، وإنما في فضاء ذهنها، وحين تصرح بذلك وتتحدث عن لحظة لقاء وهمية بينها وبين (ثامر) على مسمع (جبر) يصفعها؛ لترفع صوتها صارخة به: "أتدري لم

(1) العليان، مصدر سابق، 181.

(2) الغامدي، مصدر سابق، 257.

تصفعني؟ لأنك أنت قليل أدب، وعمتي جميلة قليلة أدب، والسبتي وثامر والعالم كله .. كله قليل أدب. كرر الصفعة على وجهها، فتعلقت بكتفيه: عم جبر لا تضرب فضة.

- ألا تسمعين إنها امرأة متزوجة .."[1].

هذه العقوبة الجماعية التي تنالها المرأة التي زلت قدمها تجليها (ليلى الجهني) في فردوسها من خلال موقف المجتمع من فعل (صبا) التي قررت إجهاض نفسها، ثم الانتحار بعد تخلي عامر عنها؛ فتقابل بإدانة المجتمع لها: "الله في عليائه لن يغفر لها، هكذا سيرددون، وهم يجرعون شايهم، أو يمضغون طعامهم"[2].

فنحن أمام إدانة (هكذا سيرددون)، وعقوبة (الله في عليائه لن يغفر لها)، وجلاد (هم يجرعون شايهم أو يمضغون طعامهم)؛ فالخطيئة هنا سهلة الإدانة؛لأن المجتمع هنا المجتمع الكامل الذي لا يخطئ!

سيقول هذا المجتمع عن (صبا) وأمثالها: "انفوها من الأرض .. انفوها من جدة أخرجوها، فإن البحر سينقض علينا، فيغرقنا إن لم نخرجها" حتى البحر لن يغفر خطأ صبا. بل قد تستطيل هذه العقوبة بعيدًا حتى يحتار بعض أفراد المجتمع في جواز دفنها في مقابر المسلمين: "وإذا ماتت هل نصلي عليها، وندفنها في مدافن المسلمين؟ فليلعنها الله، كيف نصلي على فاجرة مثلها .."[3].

وربما تنساق بعض الكاتبات؛ لتصوير الوجع الأنثوي الذي يدين طقوس الوأد النفسي في الروايات، على نحو ما تظهره معاناة أحلام مع أبي علي، وتصور عجزه، فيلقي باللائمة عليها في عدم رغبتها مساعدته:

" أنت لا تريدينني ولا ترغبين بي كزوج. أنت فاجرة وتريدين فتى صغيرًا من سنك"[4] لتقف موقف العاجز حتى في الدفاع عن نفسها.

كما تظهر ملامح ذلك الوأد النفسي في (وجهة البوصلة) من خلال شخصية (فضة) الجدة التي استحلها (عبود السبتي) في الصحراء على مرأى من ثمانية رجال، وهي تتوسل إليهم أن يتركوها؛ فهي أميرة حضرمية مدللة عند أهلها، وتمعن في استدرار عطفهم، فتحثو التراب على رأسها، وتواصل النواح، وتقبيل أحذيتهم؛ فيدفعونها أمامهم؛ لتركض في الصحراء

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 98.

(2) الجهني، مصدر سابق، 66.

(3) المصدر السابق، 46.

(4) العليان، مصدر سابق، 180.

على وجهها، ويلحق بها عبود، ويطلب من أصحابه أن يجردوها من ملابسها لتتعلق بهم، في صورة تمثل إحدى ثقافات الوأد النفسي التي برزت في تلك المنطقة قبل عشرات السنين.

"تتعلق بأكتاف الرجال .. أنا ابنة قومٍ كرام .. تركض إلى أحدهم: يا سيدي لأجل خالق هذه الصحراء .. يدفعها، فتتعثر عند قدم رجل ثالث .. إني أستجير بك .. تبلع ريقها، وهي تُسحب من قدمها اليمنى إلى حيث عبود .. خذ هذه البقرة .. لقد أتعبت نفسك يا فتاة .. والله لو كنت ابنة السلطان العثماني ما عتقك (عبود)"[1].

ويزيد من معاناة المرأة ما يقابلها من جحود زوجها بعد أن تفني عمرها في خدمته، وتصبر على عجزه ومرضه ليكافئها بزواجه بأخرى صغيرة وجميلة، بل ويجمل ذكورته المشوهة لأجلها، لتجد جميلة نفسها تعاتب السبتي فيما يشبه المناجاة النفسية: "قلبت يديها ودعكت بعضها ببعض، فأصدرت خشخشة، وتطوي جلد ظاهر الكف .. وتأملت بعين الزمن .. كثرة البثور السوداء التي رقشت يديها التي ضمرت .. وخفت بياضها وبهت وتقوس ظهرها. ومن بين فكين متصلبين قالت:

"أهكذا يا عبد الرحيم .. بعد هذا العمر تضرب شيخوختي وتجز قلبي بصبية حسناء؟!"[2].

وبهذا يظهر الاستلاب الجسدي للمرأة؛ ليجعل من وضعية المرأة محفزًا يفجر عندها الكثير من التأزمات النفسية.

6-1-4-2-الاستلاب العقائدي:

وهو الاستلاب الذي تتبنى فيه المرأة الاختزالات كلها التي يحيطها بها الرجل، فتقبل مكانتها، ووضعية القهر التي تعانيها كجزء من طبيعتها؛ فلا تقاوم، ولا تتصور لها وضعًا غير وضعها الذي تجد نفسها فيه. وكأن التغيير خروج على طبيعة الأمور، واعتبارات الكرامة والشرف. ووضعية المستلب عقائديًا لم تتشكل تلقائيًا، وإنما أتت نتيجة عملية منظمة ومستمرة تحيط بكيانه من كل جانب، تقوم بها الأسرة منذ طفولتها من خلال ما تقسم لها من أدوار، وما تحدد لها من وظائف، وما يعطي كيانها من دلالات سالبة أو موجبة[3]، ثم يكمل المجتمع دور الأسرة هنا؛ فيرسخ ما زرعته في البناء الاجتماعي لهذا المجتمع أو ذاك.

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 157/156.

(2) المصدر السابق، 260.

(3) حجازي، مرجع سابق، 217.

وتظهر الروايات المدروسة نماذج شتى للاستلاب العقائدي، وللأسف نماذج الاستلاب جميعها مرتبطة بالرجل؛ فهو إما صانع لهذا الاستلاب، أو طرف فعال في إتمامه.

فبدرية في رواية (أنثى العنكبوت) تصل في النهاية إلى قناعة مفادها أن الحرية "وهم سكن عقولنا، ولا أساس له في أرض الواقع؛ فالإنسان مكبل بالأغلال منذ ولادته .. قيود حديدية تشده للأرض ومئات للسماء .. الإنسان هو الذي يصنع الحرية ويجملها ويعيشها لكنها لا تصنع الإنسان ولا تحميه .. [1]، ثم تلوم أحلام على عجزها عن التعبير عن حقوقها، وأحلامها، ومتطلباتها كإنسانة شجاعة؛ إذ إنها أزاحت العقبة من طريقها بأبشع الوسائل وأحقرها من خلال قتل زوجها.

والحقيقة أن بدرية لم تكن مؤهلة للحديث عن الحرية؛ فهي التي عانت الكثير من الظلم من والدها قبل زواجها وبعده، ليعيدها بعد خلافاتها مع زوجها السكير إليه، يضربها، ويهينها أمام أبنائها، فتصبر؛ انتظارًا لموته، ليتطاول والدها بعد ذلك بحرمانها من ممارسة حياتها الطبيعية، ويبقيها مربية لأبنائها الأيتام، رافضًا عمهم الذي عرض الزواج بها.

إن شخصية مستلبة حريتها من البداية غير جديرة بتوصيف مفهوم الحرية والتقعيد له؛ ففاقد الشيء لا يعطيه. ومنطق السلامة الذي تؤمن به بدرية هو "إذا أردت أن تسلم أو تنجو فاحن رأسك للعاصفة .. أعرف أنه منطق الضعفاء والبائسين لكنه مفتاح الأمان في عالم يخلو منه"[2].

فبدرية مستلبة عقائديًّا أرغمت شأنها في ذلك شأن أختيها (سعاد وأحلام)على الزواج بأزواج ارتضاهم لهن والدهن دون موافقتهن، ليظهر فيهم المريض السكير، والمستبد العنيف، والعجوز العاجز. ولتجد نفسها حين تفكر بالطلاق تجابه برفض والدها: "ليس عندنا مطلقات في العائلة ولن يكون" [3]

فالرواية تشير إلى النظرة الاجتماعية للمطلقة، وتدعو إلى ضرورة تغيير هذه النظرة؛ منعًا لتحويلها إلى شخصية سلبية تنعكس على الشخصيات المرتبطة بها التي تنتظر منها دورًا محوريًّا؛ لمساعدتها في الخروج من مشاكلها. فبدرية ظلت تنجب الأبناء حتى مات زوجها؛ لتفني بقية عمرها في تربية الأبناء بعد أن أوهمها والدها بعقيدة جديدة تتجلى في أن "الأرملة

(1) الغامدي، مصدر سابق، 207.

(2) العليان، مصدر سابق، 206.

(3) المصدر السابق، 13.

والمطلقة في عرف أبي لا تتزوج مطلقًا مرة أخرى، بل تدفن مع أولادها حتى تموت .."[1]. ولم تكن (سعاد) أحسن حالًا منهن، فرغم جمالها أرغمت على الزواج بطاعن في السن، حرص على فصلها عن أهلها لسنوات طويلة، ثم كافأها في النهاية بهجرها، والزواج بأخرى.

ولم ينج أخوة أحلام من هذا المصير؛ فصالح يرغم على الزواج بابنة عمه، وحين يصرح بعدم رغبته يقف مرتجفًا من رأسه حتى أخمص قدميه أمام والده -في صورة أقرب للمبالغة- وهو ما يستثير والده الذي يعجب لوجود من يعارضه في البيت، فينهال عليه بالضرب، وحين يحاول المناقشة أو الاعتراض لا يستطيع (فتح فمه). في إشارة إلى عجز الأفراد، وطمس إمكانات الوعي لديهم، ومن ثم طمس القدرة على التغيير الاجتماعي في محيطهم.

وتناولت (نورة الغامدي) عقيدة حجر البنت لابن عمها بِعَدِّه المؤتمن بعد الأب في الحفاظ عليها وتحمل مسئوليتها، فالسبتي ينتدب حمود للعب دور الزوج الصوري لفضة (السمراء) التي قيدت كشاة إلى فراش حمود"[2] لا حبًّا فيها وإنما نزولًا عند رغبة الستي الذي كان يرى في لون بشرتها عارًا يلحق بالعائلة:

"سأقطع دابر هذا العرق الخسيس .. هذا العرق الأسود ..

وها أنا قد أنجزت نصف المهمة وعليك يا (حمود) النصف الباقي ..."

وحين تقاوم فضة هذه الزيجة، وتحاول الانتحار، لا يتورع السبتي عن التحقيق معها والتهديد لها: "أقسم برأس أمي لو أن ما يقال صحيح فسأضربها حتى تتبول في ثيابها .."[3] لسبب بسيط؛ حمود لا يُرفض وليس هناك بنات يَرفضن[4].

وكما ارتهنت فضة لحمود، ارتهنت من قبل بركة للسبتي عشرين عامًا، لتموت وهي بكر بعد طلاقها من رجل لا يعرف إلا عقيدة الكمال لنسله.

وتنال (ناريمان) نصيبًا من هذا الاعتقاد؛ فبعد فرارها من بيت السبتي إلى منزل والدها في أبها، يرفض الأب هذا السلوك الذي لا يمت "لبنات الرجال"، ويصر على إعادتها لحمود رغمًا عنها، لترضى مكرهة على العيش مع زوج تحتقره وترفضه، وتراه واحدًا من عشرات الرجال في تلك البقعة.

---

(1) العليان، مصدر سابق، 43.

(2) الغامدي، مصدر سابق، 198.

(3) المصدر السابق، 113.

(4) المصدر السابق.

"لكم ما تريدون .. سأعود لحمود .. فقط عليه أن يدع لي جزءًا صغيرًا من الدار بمدخل مستقل، وأن لا يضايقني في حياتي .. ليعطني ما يشاء .. وليمسك ما يشاء، لن أطالبه بشيء فقط دعوني أعيش بسلام"[1] فكابدت ناريمان لتوصف في النهاية بأنها: "امرأة ليست سليمة العقل، ومتوحشة، قليلة التهذيب، وأن الله سيعاقبني لأنني أخالف حواء في رسالتها"[2].

والقيم الاجتماعية في مثل هذا المجتمع تورث كما يورث الآباء أبناءهم؛ فبعد وفاة السبتي يستلم حمود مقاليد السلطة في بيت السبتي خلفًا، وهو ما يوجب على الجميع أن يولوا حمود الاحترام نفسه الذي كان من نصيب الأب، ليقوم بالدور ذاته الذي تبناه السبتي في حياته. ويقف بعد صدور جلبة من مخيم النساء في وجوههن:

"وقف خلف الحاجز الذي يحجب النساء عن الرجال، رافعًا صوته الذي تجاوبت أصداؤه في جميع الأنحاء: يا همج لعنة الله على والديكم، وعلى من رباكم يا بقر، يا حيوانات، المرأة صوتها مثل صوت الكلبة ..." [3].

فتنتقل عادات السبتي وصلاحياته إلى (حمود) بما فيها تعدد الزوجات، وهي عقيدة أخرى ترسخت في مجتمع الرواية. أسهمت المرأة في ترسيخها، وتعزيز قيمها، و لم تلق مقاومة في الرواية إلا من قبل والدة (ناريمان) التي رأت فيها انتقاصًا لكرامتها؛ فهربت إلى أهلها في (تركيا)، وهو التصرف الذي تلومها عليه جميلة بِعَدِّه حقًّا من حقوق الزوج كرجل: "ماذا في ذلك؟ الرجال يتزوجون .. الرجال يخونون .. والرجال ينامون في فرش غير فرش نسائهم .."[4].

وإذا كان تعدد الزوجات حقًّا شرعيًّا مباحًا للرجل؛ امتثالًا لقوله تعالى:

" وَإِن خفتم ألا تقسطوا في اليتمى فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلث وربع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت أيمنكم ذلك أدنى ألا تعولوا "[5].

فإن الشرع الكريم قرن هذا الحق بتحقق شرط العدالة، والنهي عن الجور في المعاملة؛ فإن كان العدل القلبي العاطفي متعذرًا، فالمسلم الحريص على القسط والمساواة بين

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 243.

(2) المصدر السابق.

(3) المصدر السابق، 266.

(4) المصدر السابق، 88.

(5) سورة النساء: الآية: 3.

زوجاته، يتحرى الإنصاف في الإنفاق، والمبيت، وحسن المعاملة، ويدع ما لا يستطيع امتلاكه وهو الشعور العاطفي.

لكن التعدد في مجتمع الروايات المعنية حاد عن هذه الرؤية الشرعية، ولم يظهر التعدد الوجيه والمقنع إلا في زواج والد ناريمان بأخرى في (وجهة البوصلة)؛ لعجز والدتها عن الإنجاب، ومع والد أحلام الذي تزوج بأخرى بعد مرض والدتها وإيداعها في مستشفى الأمراض النفسية في (أنثى العنكبوت).

أما بقية النماذج في الروايات فلم يكن دافع الرجل من التعدد سوى الرغبة في المتعة الجسدية على نحو زواج (حمود) بـ (ناريمان)، وزواج (السبتي) بـ (زينة بنت الرعيان)، أو الحفاظ على مجد العائلة كزواج (السبتي) بـ (بركة)، و(حمود) بـ (فضة) لقناعة السبتي بأن:

"بركة ابنتنا ومن صلب ظهورنا، ولن تخرج من الدار، وهي عاري، ثم أن لونها لن يهيئ لها رجلًا ينسى أنها ابنة أمة سوداء حتى وإن كان والدها عبود السبتي .." [1].

هكذا كان دافع ذلك الزواج، إلغاء الأنوثة؛ فالأنثى هنا شخصية ملغاة على المستوى الجسدي والفكري والمعنوي؛ لذا لا يستغرب حرص السبتي عدم الاقتراب منها حتى ماتت وهي بكر لا تقوى على مواجهة ابن عمها في حقها الزوجي من مبيت، وحياة كريمة، رافضة إسقاط (الحجاب المقدس) حجاب اللاخيار؛ لأن "ما لا بد منه حادث وأنك مضطر للخضوع والقبول به .." [2] لذلك لم تشي بالسبتي لقاض، أو حتى لولي؛ لأنه ابن عمها .. وعيب أن تشي به.

وحين حاولت فضة إسقاط ذلك الحجاب المقدس بإغراء حمود على النوم معها، وقضى منها ما أرادت، انهال عليها بالضرب المبرح؛ مخافة أن تلد له فرخًا أسود يدنس نسل العائلة:

"سحب شعري وضرب بوجهي الأرض .. ثم قلبني، وبرك على ركبتيه، وهوى على ظهري بنعاله الضخم، وهو يشدد من قبضته ليدمي صدري أكثر .. ليركلني على مؤخرتي قبل أن يغادر الغرفة" [3].

وحين يغلب التخلف، والجهل على المجتمع في تعاملاته؛ يحرم أفراده فرص الارتقاء النفسي والذهني، فيصبحوا أداة طيعة لغرس دونية فكرية ومهنية من الصعب علاجها،

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 172.

(2) المصدر السابق، 172.

(3) المصدر السابق، 202.

ليصبح العلم والعقل أمرين ثانويين. وهذا التبخيس لعقل بركة، كان سلاح السبتي لطمس كيانها أكثر فأكثر، فلا تكترث إلا للتفاهات التي يمارسها المتسلط (السبتي) لتبرير استغلاله، فهو حين يرغب في استغلالها في زراعة الريحان في الباحات الخارجية لمنزله في طرف (الجد العظيم) يوهمها بأن (الجد العظيم) تنحسر مياهه كلما امتد به الزمان نحو الشرق تاركًا مساحة لتزرعها بالريحان؛ إرضاء لروح أمه العجوز التي ماتت في الوادي، بل ويخصها بحديث "تحزم عليه طرف شيلتها" معتقدًا وعقيدة"[1] كوصية لها بأن لا تكثر الدعاء؛ لأنه لا فائدة منه.

ويظهر الإلغاء الفكري للأنوثة من خلال نظرة ثامر لناريمان، فهو يتشاغل بأمور أخرى حين تحدثه بتعقل واتزان، ويهزأ بها، متنبئًا لها بأنها ستصبح نبية هذه الأمة؛ مما جعلها ترتد إلى ذاتها في استغراب:

"كيف يريدونني أن أكون صغيرة وكبيرة في آن واحد؟ هل هذا هو العالم الثالث الذي دوخك به (ثامر) يا فضة؟[2].

فالمرأة هنا تقع في مأزق الازدواجية التعبيرية؛ ازدواجية الصريح والضمني، المقبول والمرفوض. فيعاني المجتمع من هذه الازدواجية، ويتهم المرأة بالاحتيال، والمكر، والتلاعب، والجهل.

ويظهر الاستلاب العقائدي في (الفردوس اليباب) من خلال جملة المعتقدات التي عززها مجتمع الرواية في عقول أبنائه، وحال دون المقاومة لها؛ فهو يبيح للرجل المغامرات العاطفية غير المشروطة تحت دعوى الرجولة، والمتعة المباحة.

بل ويسعى هذا المجتمع إلى ترسيخ القيم الذكورية، فلا يكتفي بإعلاء قيمة الرجل، وإنما يشرك الأنثى في ذلك. ورسالة خالدة لصبا تصور بعض هذه المعتقدات التي تجذرت في العقل الباطن الجمعي لمجتمع الرواية، ومن ذلك أن المرأة "كيان ناقص غير جدير بالثقة ولا يحق له أن يجرب"[3]؛ لأن "المرأة التي تجترئ على أن تخوض التجربة سيسقط عن رأسها تاج الفضيلة.."[4].

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 225.

(2) المصدر السابق، 261.

(3) الجهني، مصدر سابق، 67.

(4) المصدر السابق، 62.

فخالدة/ الأنثى تعي الاستلاب الجسدي، والاجتماعي، والثقافي الذي يمارس عليها في المكان الذي تعيش فيه، ويجعل زواج الرجل بامرأة لعوب مستحيلًا بينما زواجها هي بذلك الرجل اللعوب ممكنًا:

"كنت سأتزوجه لأني أعرفه لكن أنت لِمَ أحببته؟ ما الذي وجدته عند هذا الخائب؟"[1].

وفي رواية (مزامير من ورق) يبرز الاستلاب العقائدي من خلال تكريس خطاب التبعية عند (ميس) على نحو يسلبها حريتها بحجة حمايتها من نفسها، ومن مجتمعها؛ لتكشف خيبات الأمل المتتالية على هذه العلاقة التي تستمد مشروعيتها من خلال سلطة مركزية تمثل السلطة الاجتماعية القائمة على موروث مترسخ متمكن من ذهنية المجتمع بحيث يغرس في ذهن الأنثى (ميس) قيم الخضوع، والعجز عن مجابهة الحياة، واختزال كيانها في صورة جسد لا يقوى إلا على الإغراء.

6-1-5- الرجولة بين الواقع والمأمول:

تعد الرجولة واحدة من محفزات الدلالة الاجتماعية التي حظيت باهتمام يعكس متنًا ثقافيًّا للثنائيات القائمة في الروايات الحلمية بين الذكر والأنثى. وكتابة الأنثى في هذا الموضوع تمثل موضوعًا إشكاليًّا بحكم عامل الهوية المشوشة، وغياب موقع ثابت تحدد من خلاله شروط قدرتها، وفعاليتها، إضافة إلى أن الرجل صاحب هوية محددة تاريخيًّا.[2]

ويأتي تأطير مفهوم الرجولة في الروايات من خلال مجمل العلاقات المؤسسة للمفهوم في بنية النصوص حول الرجل، عن طريق مكونين اثنين يأخذان أهميتهما من الإحالات التي تتكشف فيها صورة الرجل سواءً عبر المظاهر المادية أو المشاعر النفسية للشخصيات. يتعلق المكون الأول بمعطيات المنظور الحلمي المباشر، ويتعلق الآخر بالمنظور غير المباشر الذي يتأثث من تفاصيل الفضاء المحيط بالأحداث والشخصيات.

ففي (الفردوس اليباب) لا يمثل (عامر) لـ (صبا) مفهومًا مباشرًا للرجولة؛ لأنها لم تكن تبحث عنده عن رجولة مزعومة، وإنما بحثت عن ممارسة حضارية صوَّرتها لها أوهامها، معتقدة أن فعل عامر الحضاري سيتوازى مع فعلها الحضاري السلبي، ليخذلها وعيها الهش

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 64.

(2) زهور كرام، السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، ط1 (الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع، 2004م)، 139.

بذاتها وبمجتمعها. وتدخل معه في حالة رفض لرجولة مشوهة أسهم المجتمع في تشكيلها؛ لأنه مجتمع يقرّ بخطأ الأنثى/ المرأة ويتجاوز عن خطأ الذكر/ الرجل. وعليه فإشكالية (ليلى الجهني) في الرواية ليست مع الرجل كذات، وإنما مع الرجل/ سلوك وقيمة. وكل ما يمكن تركيبه حول صورة الرجل المرفوضة في الرواية ينبع من مجمل العلاقات المؤسسة في بنية الرواية حول الرجل (عامر) كالحرية غير المسئولة "والنونو اللي في بطنك أضحكي بيه على غيري ولا دوري مين أبوه"[1]، وضحالة التفكير "ترى هذا الكلام لقطته من الكتب حقتك .."، والاستغلال "تعالى الموت للآخرين وليس لنا"[2].

وتأتي رواية (آدم يا سيدي) أكثر مباشرة في تحديد مفهوم الرجولة؛ فشخصية عائشة تقوم على تحقيق الولاء (لحمزة) حيًّا وميتًا. وتتأسس رؤية عائشة للرجل عبر معطيات المنظور السردي المباشر من خلال حديث عائشة مع عدنان عن مناقب حمزة كرجل مكتمل الرجولة، ثم يتوالى حديثها عن معالم تلك الرجولة بقولها:

"إن الرجولة يا بني ليست مجرد بنية قوية، وساعد مفتول، وشارب ولحية؛ فهذه كلها مظاهر خارجية لا قيمة لها ..." [3].

فرجولة حمزة التي تعجب بها لا تقتصر على الجانب الشكلي بل تنبع من أعماقه، وروحه، وتعززها تصرفاته وأخلاقه التي اتسمت بالاعتدال، ولين الجانب مع الأهل والأصدقاء، والعنف والشدة مع الأعداء. أما الرجولة المرفوضة، فتتجلي في إهانة الزوجة وشتمها، وهو السلوك الذي نهر حمزة أخاه إسماعيل عليه في تعامله مع زوجته.

هذه الرؤية التي تستمد من الهدي النبوي تجلي المسحة الدينية التي غلفت هذه الرواية في الكثير من جوانبها بلغة اتسمت بالوضوح، والمباشرة، والتقريرية.

وترفض (قماشة العليان) من خلال (أحلام) شخصية الرجل المتسلط الذي يحكم زوجته وأولاده بقبضة من حديد، تعطل إرادتهم، وتسلب حريتهم، وتشل طاقاتهم ليصبحوا صورة أخرى منه. ولنتأمل المقتطف التالي الذي تستحضر فيه وجه أمها معاتبة بعد أن قتلت زوجها:

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 28.

(2) المصدر السابق، 43.

(3) شطا، مصدر سابق، 115.

"قتلت أبي فيه .. قتلت ذلك الرجل الذي لا يربطني به سوى رباط واه من الأبوة المزعومة .. الرجل الذي ملأني أحقادًا على كل الرجال، وطبع صورته في وجه كل رجل أعرفه .. واغتصب مني حريتي، وسعادتي، ومستقبلي، وحقي في أن أعيش كأية فتاة أخرى في مثل سني .. قتلت فيه أبًا مجردًا من كل معاني الأبوة، تفتحت عيناي على ظلمه وأنانيته... نشأت أجاهد بذرة الحقد التي زرعها بيديه داخل أعماقي، أقسر نفسي على حبه، أو عدم كرهه على الأقل .."[1].

فالرجل المرفوض عند أحلام معادل للأب في صورته السلطوية المستبدة؛ لذلك أصبحت صورته موسومة في وجه كل رجل لارتباط الحضور الفعلي للرجل/ الأب هنا بالاستلاب الشخصي للذات/ الأنا عند الساردة.

وفي رواية (وجهة البوصلة) تقترح بنائية الحكي الروائي ضمن تشكيلة من الأفكار والانطباعات تصورًا حول الرجل سواءً في علاقته بالمرأة أو المجتمع. وهي صورة تتشكل من خلال خطابات، وممارسات تنعكس على المرأة؛ فالساردة تطرح من خلال شخصية (ناريمان) تصورًا للرجل الأمنية يقابله الرجل المسكون بالوهم، وتضع معادلًا للأول (علامة) بينما يأتي الآخر ممثلًا في (حمود، وثامر، وأبيها، وعمها السبتي).

يتمركز رفض ناريمان لنماذج الفئة الثانية من خلال رفضها لمفاهيم التناقض، والازدواجية، والضعف، والوعي الزائف، والسلطة الوهمية التي يتمتعون بها أو يعتقدون ذلك. فالسبتي المستبد بمن حوله يمثل سلطة تستمد قوتها من صلابة المجتمع القروي الذي ينصاع أفراده لسلطته، وحمود يمثل الامتداد الطبيعي للسبتي في عقله وفكره، وعلاقتها به تمثل السلع التي يتداولها كبار العائلة في سبيل بقاء المصالح المشتركة من إرث ومال ونسب، ووفق معايير صاغتها في الذاكرة لم تر في أي منهم صفات للرجل الشهم.

"نحن في زمن عدم فيه الرجل الشهم ، فهل (حمود) و(السبتي) من منظور الآخرين يحملون صفة الرجل الشهم .. لا يمكن"[2].

وكشف ثامر عن شهوانية في علاقته بناريمان وفضة بصورة جلية في أكثر من موقف؛ فهو الذي كان يدفعهما لمشاهدة الأفلام الإباحية، ويتمنى أن تتاح له فرصة الممارسة، ويظل يتمتع بلعبهما لعبة المنافسة على قلبه الكاذب بعد أن يوري نار الغيرة بينهما. أما أبوها فهو الرجل الحاضر الغائب في حياتها بعد أن فوض السبتي على أمرها.

---

(1) العليان، مصدر سابق، 197.

(2) الغامدي، مصدر سابق، 93.

لقد رفضت ناريمان في الرجال الأربعة هشاشة الثقافة والوعي، وسطحية التفكير، وعقد البطالة الفكرية التي نخرت عقولهم بأوهام لم يفلحوا في التخلص منها. ووضعت مسارًا شيدت أركانه مع علامة (الرجل الأمنية) "ولو حدث ووجدت الرجل الأمنية، فأنا أريد أن أصل معه إلى اللذة الكاملة بدون الطرق المعهودة". فالرجل الأمنية عند (نورة الغامدي) هو ذلك المخلوق الذي يتحلى بقدر من الوعي، والاحترام للآخرين، ولا يعمى تمركزه على ذاته إلغاء الآخر ورفضه، وإنما يعلو مع علو العلاقة القائمة على توازن الجسد والعقل؛ فتحضر أنثى في ذهنه عقلًا وفكرًا كما تحضر لذة ورغبة.

إن الذي أسهم في خلق هذا المنظور المتسم بوضوح الرؤية لمفهوم الرجولة هو كون الشخصيات المرفوضة -في فضاء الرواية عبر أسلوب التذكر والتداعي- أتاحت لناريمان تفكيك العلاقة التي تربطها بكل واحدٍ منهم؛ فتقبل عليها وفق وعي محتمل بالمتغيرات حولها.

أما (ميس) التي أعلنت ولاءها لـ(عشق) في (مزامير من ورق) فقد رأت في عشق رمزًا للرجل في صورته التراثية؛ فاختزلت شخصية (عشق) في شخصية (مجنون ليلى) بما يمثله من عشق يصل حد الجنون. فرجل (ميس) الذي تتبعه يمثل المحب الذي حطم القيود للظفر بمحبوبته، إلا أن (عشق) يعييه التعب والمسير؛ بحثًا عن (ميس) بعد فقدها؛ فيعلن الاستسلام، والردة عمّا عزم عليه.

ففضاء الرواية يجلي ملامح الرجولة من خلال النظرة (للمرأة/ ميس) كذات تتوازن فيها العاطفة مع العقل، وحين يعجز الآخر/عشق عن تحقيق التوازن، يحظى بالإلغاء، والنفي الذي عبرت عنه الرواية بالانفصال في النهاية.

وهكذا .. برزت الرجولة في الروايات حافزًا من الحوافز التي غذت الدلالة الاجتماعية، واتسمت بخصوصية الرؤية النابعة من ظروف الكاتبة الخاصة، وتجربتها النفسية والحياتية.

6-2- تحفيز الدلالة الحضارية:

ويمثل المحفزات الروائية التي تثري الدلالة الحضارية من حيث علاقة الذات بمن حولها، ومن حيث المواجهة الحضارية بين الأصالة والمعاصرة، وما نتج عن ذلك من تأثير وتأثر. وهي حوافز متنوعة في السياق الروائي، سنعنى باثنين منها:

6-2-1- الصراع الحضاري بين الذات والآخر.

6-2-2- الاستقلالية.

6-2-1- الصراع الحضاري بين الذات/ الآخر:

إن اختلاف الرجل والمرأة بالمعنى الجنوسي[1] قدم ذخيرة من الموضوعات التي يمكن بواسطتها استيعاب الآخر/ الاختلاف استيعابًا فكريًّا، وحضاريًّا، وسياسيًّا.

فالاختلاف يمثل نقطة ارتكاز لاستراتيجيات متنوعة في سعي المرأة لخلق فضاء للآخر في الخطاب الروائي النسائي (المتخيل الأنثوي) بحيث يكون أكثر أمنًا وقبولًا من الواقع؛ لذلك برزت صورة المواجهات الحضارية المعتمدة على مبدأ الصراع بين قوتين، وإن لم تتخذ صورة المواجهة المعلنة؛ فهي مواجهة محسوسة، ومتجسدة في علاقات الشخصيات فيما بينها.

وإذا كان الصراع في الرواية يستمد قوته من مساحة التباعد بين قوتين متصارعتين على المستوى الحسي أو المجرد، فإن هذا الصراع بمعناه القوي هو المتحقق في الروايات الحلمية؛ لأن الصراع جاء بين قطبين متباعدين، يمثل الأول الذات بما تحيل إليه من تخلف ويمثل الثاني الآخر بما يشير إليه من تطور.

صراع الذات/ الآخر (التخلف / التطور):

أدت التغيرات الاجتماعية التي عصفت بمنطقة الجزيرة العربية في العقدين الأخيرين من القرن الماضي إلى إحداث تحولات في صورة المرأة. فبعد حرب الخليج، واحتلال الكويت عام 1991م، فتحت الحرب مجالًا أكبر للحرية، والتعددية في الأفكار الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، وظهر هامش أكبر للحريات العامة، وأتيح للمرأة الانفتاح على الآخر في العمل، والإعلام، وممارسة الأنشطة الاجتماعية المختلفة. وكانت قضية الانفتاح على حضارة الآخر واحدة من المواضيع الحضارية التي اهتمت الكاتبة السعودية بالإشارة إليها في رواياتها.[2]

---

(1) الجنوسة (Gender) مفهوم تمحورت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات: السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والبيولوجية، والطبية، والنفسية، والعلوم الطبيعية .. إلخ، مما جعله بؤرة لبرامج غير تخصصية بدأت تنشط في الكليات والجامعات الغربية. ولعل المحرك الأساسي لمثل هذه الدراسات هو الدعوة التحررية التي تبنتها لحركات النسائية في تركيزها على مفهوم الجنوسة كعامل تحليلي يكتشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في فكر الثقافة عمومًا والغربية خصوصًا.

انظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002م)، 149.

(2) الوهابي، مرجع سابق، 242.

وأثيرت مسألة الهوية الثقافية بعد تزعزع الثقة في الآخر العربي/ المسلم بعد الغزو العراقي في صورة توتر بين التراث والمعاصرة، وهو شكل عام لتعارض الشرق/ الغرب، فارتبطت الهوية الثقافية وفق هذا التصور بما يسمى بـ (الاستعداد الانفتاحي) المميز للثقافة الغربية في إطار ما أسماه هنتنغتون (التحديث Modernization) الذي تكون نتيجته لا حضارة عامة بأي مضمون، ولا غربنة للمجتمعات غير الغربية Westernization) [1].

إن الصراع هنا يتجلى في الهوية الحضارية التي تشكل نماذج التماسك، والتفكيك، والصراع في عالم ما بعد الحرب. وهي هوية يمكن تصويرها بواحدة من طريقتين: إما عَدّ الهوية الثقافية هوية ضيقة تبرز في جانب دون آخر، وإما هوية مفتوحة ممتدة يعاد تصنيفها وتشكيلها داخل الممارسات، والعلاقات، والرموز الموجودة مجسدة في الشخصيات.

وفي الروايات المعنية تأتي ثنائية التخلف/ التطور واحدة من الثنائيات المطروقة؛ لتمثل لب قضية المواجهة بين الذات والآخر، وهو انفتاح تجلى بوضوح في اثنتين من الروايات (الفردوس اليباب – وجهة البوصلة).

ففي رواية (الفردوس اليباب) تستعرض الكاتبة بعض المظاهر الدخيلة على مجتمع جدة التي وفدت إليه بفعل الانفتاح الحضاري على الآخر. وهو ما أسهم في تذويب هوية المدينة العريقة على ساحل البحر الأحمر، والتي تحولت -بفعل ذلك الانفتاح الفوضوي على الآخرين ثقافيًّا، وماديًّا، واجتماعيًّا- إلى مدينة بلا هوية واضحة مما دفع صبا للتساؤل:

"منذ متى يا خالدة وجدة ترتدي ما ليس لها؟ وتغني ما ليس يطربها؟"[2].

فتأملات (صبا) في جدة ترصد حدود التطور الذي خلفه الانفتاح، ولم يكن سوى تطورًا سلبيًّا على النحو الآتي:

1- تقلص مستوى الحريات فيها "لا الأمريكيات ولا غير الأمريكيات يحلمن بقيادة سيارة واحدة"[3].

2- استعار الصراع الاقتصادي ممثلًا في: عالم الكوكاكولا، والهاتف الجوال، والإنترنت، والأقراص المدمجة، والتكتلات الاقتصادية.

---

(1) نهال نهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، (عمان: عالم الكتب الحديثة، 1428هـ/2008م)، 49.

(2) الجهني، مصدر سابق، 12.

(3) المصدر السابق، 10.

3- استشراء حمى المظاهر البراقة، وثقافة الجسد "مضيت بعيدًا عن العيون الواسعة الكحلاء التي تبرق فوقها ظلال جينفشي وايف سان لوران، بعيدًا عن الثياب الأنيقة التي تخطر هنا وهناك .. المخمل الفرنسي .. الحرير المطبوع والشيفون والكريب" [1].

4- التبذل الأخلاقي "... الناس يملؤون الشوارع ويتبعثرون على الشواطئ رجالًا ونساءً، شيبًا وشبانًا صاخبين بقمصان مفتوحة حتى ما فوق السرة، وسراويل قصيرة، وشعور طويلة معقوصة إلى الوراء بربطات منقوشة كما في المسلسلات المكسيكية، وأحيانًا كلاب ..كلاب في المقاعد الخلفية، كلاب بأطواق جلدية فاخرة تلتف حول أعناقها"[2].

5- تشوه الواجهة الحضارية للمدينة بفعل الإهمال: "مدينة للفئران والكلاب، وأنا التي خلتها للغيم، والعصافير، والبحر، والنخل، والأحبة"[3].

6- الأسماء الغربية والنادرة على محلاتها، ولوحاتها، وخرائطها، ومطاعمها: (ماكدونالدز –بيتزاهت –البيك– هارديز).

7- الانفتاح الفضائي (الإعلامي) من خلال القنوات الفضائية، والمسلسلات المدبلجة، والشخصيات الغربية.

8- اختلال المفاهيم الفكرية بين التدين، والتطرف، والإرهاب. وانقسام الناس بين أصوليين، وتقدميين، وليبراليين، ومتشددين.

إن تصوير (صبا) لضياع جدة هو تصوير لمدينة ضائعة لا ذنب لها إلا أنها انفتحت (حضاريًا) للآخرين مثلما (انفتحت) معها (صبا) على عامر نفسيًّا، وثقافيًّا، وجسديًّا. ولعل أبلغ ما يصور هذا الانفتاح الذي يوازي انفتاح جدة قولها عن المرأة الصامتة التي قامت بإجهاضها: "تدخل يدها فيشيح البحر بوجهه عن جدة ..

تتناول مقصها لتدخله هو الآخر

.. تتناول المرأة الأنبوب الصغير وتدخله أيضًا

ألا ما أكثر الأشياء التي دخلت!" [4].

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 110.

(2) المصدر السابق.

(3) المصدر السابق، 17.

(4) المصدر السابق، 22/21.

إن رحم صبا = فضاء جدة.

فالثقافات التي دخلت فضاء جدة = الأشياء التي دخلت رحم (صبا). إنه الانفتاح الثقافي ممثلًا في الأطباق الهوائية والكتب. والانفتاح العرقي ممثلًا في السائق المصري (حسن إمام)، والعامل التركي. والانفتاح الاقتصادي لشركات الكوكاكولا والمطاعم الفاخرة. والانفتاح الفكري ممثلًا في الأصوليين، والمتطرفين، والليبراليين. والانفتاح الاجتماعي للعادات الوافدة كالسير بالكلاب في الشوارع، والتشبه بشخصيات الأفلام المكسيكية. إنها أشياء كثيرة اختلطت في جدة "ألا ما أكثر الأشياء التي دخلت".

فرفض (صبا) لهذه الحضارة هو رفض لغلبة القيم المادية حضاريًّا على القيم الروحية الأصيلة؛ لأن الروحي شَكَّلَ سلوك الذات العربية المسلمة وعاداتها، وتفكيرها المتمثلة في شخصية (صبا). ولا يمكن تجاوز هذا الرصيد البنائي دونما صراع مهما كانت القناعة بالرؤية المضادة. كذلك أتى وصف (صبا) للمظاهر السلبية في جدة متناسبًا مع الحالة السيئة التي بلغتها بعد محاولة (الإجهاض) "انسقت وراء فوضى الحب، وعقب الفوضى دائمًا يأتي الخراب"[1].

أما في (وجهة البوصلة) فإن الصراع بين التخلف/ التطور يمثل جوهر صراع بيت السبتي في القرية؛ فقد شهد بيت السبتي تدرجًا حضاريًّا منذ أن كان وحيدًا على أحد جانبي (الوادي العظيم) بعد هجرة السبتي إليه؛ ليتطور ويصبح قطبًا لأبناء القرية ومركزًا لها، فتحدث النقلة الكبرى للبيت ومَنْ فيه في أعقاب حرب الخليج. ولننظر إلى (ناريمان) تصف هذا التحول بقولها:

"لماذا تطير بي الذاكرة إلى أيام الحرب .. وذلك الانفتاح الأجمل؛ إذ أصبح بإمكاننا أن نحمل أشرطة الفيديو إلى داخل غرفنا، نملأ بها تلك الخلوات التي يجمعنا فيها قليل من الأوان مع الدكتور (ثامر) في المزارع التي شلت حركتها من الملاك الذين يركضون خلف مصالحهم، ونحن نتكدس في البيوت القروية؛ هربًا من الكيماويات الوهمية. قالت (فضة) في مرحلة سابقة لأيام الحرب: أهلنا هم الأسلحة الكيميائية التي أبادت الإحساس بالأمان في ظل رائحة رجل حقيقي" ولنتأمل مظاهر التحول في المقطع السابق على النحو الآتي:

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 8.

نقطة التحول	مظاهر التحول	الدلالة
الانفتاح الحضاري (حرب الخليج الثانية)	حمل أشرطة الفيديو إلى داخل غرفنا.	اتساع مجال الحرية الشخصية.
	نملأ الخلوات في المزارع التي شلت حركتها من الملاك الذين يركضون خلف مصالحهم.	تغير نمط الحياة بترك الزراعة، والجري وراء المصالح المعيشية الأخرى (تطور العمل).
	- أهلنا هم الأسلحة الكيميائية:	الفكر الأحادي التقليدي الذي لم يتفاعل مع التغيرات المادية.
	أ – التي أبادت الإحساس بالأمان.	الازدواجية في التعامل مع التطور/ الحرية؛ ففي حين يسمح بإدخال الأشرطة إلى غرف النوم يصادر الإحساس بالأمان. فالتعامل مع مقومات الحضارة محدود بخطوط لا يجوز تجاوزها.
	ب-في ظل رجل حقيقي.	تطور المستوى الحضاري بناء على تطور الثقافة.

إن المعطيات الحضارية السابقة تجسدت من خلال بسط أرضية وصفية للذات التي انتقلت بفعل الحرب إلى التفكير في مواطن التخلف عندها كوسيلة للحاق بالآخر. وقد تناثر الوصف لمظاهر التخلف الأخلاقي، والسلوكي، والاجتماعي في أكثر من موطن في الرواية من خلال حديث (ناريمان) إلى (علامة) الذي كانت تؤسس من خلاله معالم هوية أخرى متخلصة من الحجر والتخلف بعيدًا عن خرافات (بركة)، وسجن (السبتي)، وعقم (حمود) الفكري، وشهوانية (ثامر)، وخنوع (جميلة وعذبة):

"نحن محتاجون للاختلاط بالعالم لننمو .. ولتنمو أفكارنا .. وإلا سنبقى العالم الثالث إلى يوم يبعثون .." [1].

وتطرح الكاتبة قضية (الحرية الشخصية) وحدود ممارستها عند الآخر (الأوروبي)؛ فالذات هنا لم تقع في فضاء (الأوروبي) وإنما تم استدعاؤها لإظهار درجة التخلف في الممارسة. فهي حين تطرح ثنائية (التخلف/ التطور) من خلال ممارسة ثامر مع (ناريمان) كممارسة غير حضارية تظهر الفرق بين ثقافتين وحدود المسموح والممنوع فيهما؛ لأن ثامر يحتقر ناريمان، فهو حين يتحدث إلى فضة وإلى السبتي ورجال القرية يتحدث بلسان وهوية لا تمثل "الرجل

(1) الغامدي، مصدر سابق، 26.

الذي أعرفه"، "لأنه رجل آخر ..رجل ثان ..فهل يحتقرني؟ ثم حتى وهو يقبلني لا يعرف أصول القبلة .."[1]

في هذا السياق التواصلي بين ثامر وناريمان تطرح ثنائية (الشرقي/ الغربي)؛ فثامر الذي يتلبس بثياب المدنية والوعي هو الطبيب القادم من جدة يجهل أبجدية العلاقة بين الذكر والأنثى، ويكتفي بضآلة زاده من قشورها، وحين يعبر عن رغبته في "ممارسة حبه علنًا" مع ناريمان بتقبيلها لا يتورع عن تقبيل فضة بحضرتها فاتحًا بذلك بابًا لتأملات (ناريمان):

"المسألة ليست هكذا .. فالخواجة يقبل حبيبته في الشارع؛ لأن الثقافة الغربية ترى أنه (individual) أي أن أمارس فرديتي .. ينظر الآخرون أو لا ينظرون .. لا دخل لهم .. ولن أهتم فيما إذا نظر إليّ الآخرون أم لا، فهناك لا يمكن مطلقًا أن يقبل رجل امرأة أخرى أمام حبيبته .."[2].

وتمارس الكاتبة محاكمة للشرقي القابع في ذهن (الآخر) الذي يولع بالتنظير للوصول إلى ما يريد، فإذا ما وصل إليه، بدأ يتملص من نتائجه، ويعيد ترتيب أوراقه؛ فتوجه له توصيفًا أخلاقيًّا قائلة: "هذه نقطة الخلاف الأزلية في المجتمع الشرقي، والتي منها مقولة: "إن الناس هنا في تخلف كبير؛ ففي الغرب يقولون نحن لا نحاكم، ولكن نتعامل مع الناس كبشر دون أن نحاكمهم .. وهذا لا يتم بيننا مطلقًا .."[3].

إن هذه الازدواجية -بين ما يؤمنون به وما يطبقونه- نقطة خلاف تمثلتها الرواية في صور شتى.

6-2-2- الاستقلالية:

تمكنت بعض الروايات من الارتقاء بصورة المرأة إلى مستوى الفكرة المحفزة للعمل؛ فهي تجسد إقبال المرأة على ذاتها قارئة، ومحللة، ومنتجة من خلال تغيير الصورة النمطية التي نشأت بفعل الاختزالات لشخصيتها.

والاستقلالية لا تعني التخلص من الرجل، ونشدان حياة العزلة، ولكنها تهدف إلى تحقيق فعالية الذات من خلال اعتراف الآخر (الرجل/ المجتمع) بها حتى يتم تجاوز النظرة السائدة

(1) الغامدي، مصدر سابق، 129.

(2) المصدر السابق، 130.

(3) المصدر السابق، 131.

(الاختزال الجسدي). ويأتي صراع (عائشة) في (آدم يا سيدي) مع حياتها الجديدة بعد موت (حمزة) دليلًا على وعيها بهذا الدور.

فلم تتنكر (أمل شطا) في الرواية للرجل، ولم تصمه بالتسلط، بل منحته صفات كريمة، ثم اختارت أن يغيب عن الساحة لتحضر عائشة. وكأننا أمام لعبة إقصائية كما يسميها الدكتور حسن النعمي، تسعى إلى التغيب من أجل كسب الهيمنة والحضور؛ لأن من أساسيات الخطاب استبعاد الثنائي، وتأكيد فرضية الإقصاء.[1]

حضرت عائشة الأرملة لتنهض بدور كان يقوم به (حمزة)، فتضع نفسها أمام اختبار لقدراتها التي لم تكن تعرفها؛ لأنها اختزلت ذاتها من البداية في صورة المرأة/ الزوجة. وبعد موت حمزة نجحت الأرملة في تربية أبنائها، واحتوت مشاكلهم. وكشفت عن خطاب يتسم بالبعد عن القهر والتسلط، ويعكس شخصية قوية في تربية أبنائها وتعليمهم حتى أصبحوا عناصر فاعلة في مجتمعاتهم. وهو خطاب يختلف عن خطاب الروايات الخمس الأخرى بما يبرزه من رغبة في اكتشاف الذات دون تبخيس الآخرين.

لقد كان استقلال عائشة عن حمزة محفزًا لتوالي الأحداث، فتعددت مسئولياتها، وتأصلت تجربتها، وتنوعت الصعوبات التي اعترضت طريقها؛ لتكشف عن كثير من المشكلات الأسرية داخل المجتمع السعودي.

تتعارض هذه الرؤية للاستقلالية مع نماذج أخرى في الروايات المعنية، فرغم حصول كثير من الشخصيات المستلبة على قدر من التعليم -يرقى مع بعضهم إلى درجة التعليم الجامعي (أحلام- صبا- ناريمان- نبيلة)- فإن المتأمل لا يلمس أثرًا لذلك في نظرتهن لذواتهن، أو دفاعهن عن حقوقهن. ولعل مرد ذلك المظهر الازدواجي لقضيتهن، فهن يقترحن تصورات حول ذواتهن كوجود مستقل، وحول الحرية التي يؤمن بها، ولكنهن يصطدمن بواقع متخلف يدفعهن للعودة من حيث بدأن، ويصادر أدواتهن بدعوى قصورها عن مجابهة الحياة.

ويلاحظ أن الاستقلالية كمحفز للحكي في (وجهة البوصلة) أدت إلى إبطاء السرد أو تعطيله؛ فبركة وناريمان استقلتا أركانًا قصية في دار السبتي. وجاء استقلال الأولى رغمًا عنها بعد أن أوكل لها السبتي حراسة الدار ليلًا، في حين استقلت الأخرى برغبتها؛ هربًا من الغربة التي أحاطتها بعد موت فضة، وتعبيرًا عن رفضها لقبر القش الذي ظل يطرق ذاكرتها بين الوقت والآخر. غير أن هذا الاستقلال أسكت الشخصيتين عن التأثير في مجرى الرواية؛

---

(1) د. حسن النعمي، خطاب السرد في الرواية النسائية السعودية (النادي الأدبي بجدة، 1428هـ)، 674.

فحضور بركة في الرواية كان كشفًا للتناقضات على أرض الواقع، لتكوّن -في الركن القصي من الدار- عالمًا خاصًا بها، تناجي أرواح الموتى، وتمارس طقوسها الغريبة. أما ناريمان فحين استقلت إحدى غرف منزل السبتي بباب خاص -بعد عودتها للمرة الثانية من بيت أبيها- سكتت عن الكلام المباح، تقول مصورة حالها كامرأة معلقة في ذلك المكان القصي:

"تقوقعت في زاوية حرجة من زوايا الجزيرة العربية، عند حافة الجد العظيم.. تقاسمت الحياة مع حيوانات الوادي، وهوامه، ورجاله، ونسائه .. أشجاره وطيوره .. أشعلت جواها وجندت مشاعرها، وأرهفت سمعها لكل لغات الكون .. ومنك (فضة) تعلمت الصمت، ومن أمها الهروب"[1].

فالاستقلالية التي مارستها ناريمان -ومن قبلها بركة- لم تهدف إلى اعتراف الآخر بأي منهما، وإنما قصدت التخلص منه، ونشدان حياة العزلة بعيدًا عنه بعد اصطدامها بواقعها.

وتتمثل هذه الصورة السلبية للاستقلال في شخصية (سيدة السماء) ابنة نوران؛ فبعد سبيها وحملها إلى الرجل الذي تزوج بها بعد ذلك، لم تستطع العفو عنه، ولم تقبل التمتع بماله رغم ما أبداه لها من حسن معاملة وتودد. ورأت في رزقه مالًا حرامًا لا تود أن تقابل ربها بشيء منه، وهو ما دفعها لأن تبتاع أحد قرطيها لشراء كفن لها؛ لأنها لا تود أن تقابل ربها بدرهم حرام، واتخذت من اعتزالها عن الناس في قصرها؛ تعبيرًا عن التجرد من الحياة الماكرة في الخارج.

أما ميس في (مزامير من ورق) فقد كانت أكثر وعيًا بمسئولياتها الشخصية عن تخليص نفسها من إسار المصير المشترك مع الآخر/ عشق، والقائم على التبعية والولاء المطلق. فبعد خذلان عشق لها ازداد وعيها بذاتها، وازدادت قناعتها بدورها التاريخي تجاه نفسها، فعمدت إلى تحقيق قدرٍ من الفاعلية لتتجاوز تلك النظرة بعيدًا عن وعود عشق وأكاذيبه.

وهكذا تصبح استقلالية المرأة في طرح أفكارها حافزًا في بنية الحكي، تتفاوت درجته من رواية إلى أخرى -سلبًا وإيجابًا- بمقدار وعي الشخصية بذاتها وإمكاناتها.

3-6- تحفيز الدلالة السياسية:

وهو التحفيز الذي يهتم بدراسة الحوافز ذات الأبعاد السياسية التي تعكسها الروايات. ويصب جل اهتمامه لاستيعاب تجليات الواقع السياسي، وقضاياه الأساسية التي أثرت بشكل جوهري في تشكيل بنية الحكي.

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 278.

ومن خلال دراسة الروايات برزت الحوافز ذات الأبعاد السياسية في الروايات متمركزة حول قضيتين أساسيتين:

1- القضية الفلسطينية.

2- حرب الخليج الثانية.

6-3-1- القضية الفلسطينية:

تأتي القضية الفلسطينية واحدة من أكثر القضايا السياسية طرقًا في الأدب السعودي بشقيه الشعري، والنثري. فقد كشفت هزيمة العرب الحربية في هذه القضية هشاشة الزيف الذي غلب على الأنظمة العربية، وروح التواطؤ التي طغت على العلاقات الدولية. ويذهب أحد الدارسين إلى أن هزيمة العرب في حزيران كشفت أيضًا عن "التحلل والعطب في العلاقات الاجتماعية والقيم السائدة، وفي المؤسسات الاقتصادية والبنى الثقافية. وأبرزت بجلاء ضرورة الفهم العميق للواقع العربي، وحركته التاريخية، وعلاقته بالغرب الرأسمالي"[(1)].

كما "ولدت هذه الهزيمة لدى الروائي إحساسًا بالهزيمة، والخوف، والانكسار، وضياع الذات، وكسرت روح المبادرة والجرأة. وأصبح الروائي العربي يترع نتاجه بالحزن، والتشاؤم، وانعدام الثقة، والإحساس بالغربة"[(2)].

ففي رواية (وجهة البوصلة) يمثل العم (جبر) معادلًا للقضية الفلسطينية "وها أنا أشبه فلسطين القضية الوقف لكل متسلقي السياسة"[(3)] .

عرض العم جبر لقضيته التي أضاع العرب فيها سنوات من العبث، بعد أن قدم لاجئًا إلى هذه البلاد، واستوطن فيها. وكان عرضه للقضية يتسم بواقعية تكشف عن صراع الأرض في ظل لعبة السلام بِعدِّها "قضية حضارة مهدرة .. حضارة اندحرت بدون كرامة .."[(4)].

ويستغل طرحه لقضية الصراع الفلسطيني الصهيوني على أرض الميعاد؛ للدعوة إلى التسامح، ونبذ الإرهاب في ظل التعايش السلمي بين البشر في تلك البقعة؛ لأنها كما يرى جبر

---

(1) عزيز ماضي شكري، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 1978م)، 31.

(2) شكري، المرجع السابق، 31.

(3) الغامدي، مصدر سابق، 269.

(4) المصدر السابق، 120.

"أرض الأقدام الكثيرة المختلفة" التي هي "مشاع للجميع، وأن كل ما يقال حول الحقوق روايات وهمية"[1].

بهذه الرؤية -التي تمثل مشاعر واحد من اللاجئين الفلسطينيين في أنحاء العالم الذين تسببت الحروب في شتاتهم في الداخل والخارج، وضياع حقوقهم بين الشعوب- يصور جبر الحل بعيدًا عن مؤامرات السلام الفاشلة و(نكسة التاريخ)[2].

واللافت في تصويره للصراع العربي الصهيوني عدّه فتحًا للعرب الذين وجدوا دافعًا حقيقيًّا لإعادة قراءة التاريخ، ونفض الغبار عن حضارتهم التي دنس المماليك والعثمانيون جانبًا من بهائها "كيف كان الوضع في عالمنا قبل الاكتساح اليهودي؟ أليس فوضى من: مماليك .. تحرك سيادتهم عقد العبودية .. إلى عجم بله هم العثمانيون"[3].

ثم يرى جبر أن المشكلة الحقيقية التي ينبغي الاهتمام بها -عوضًا عن البحث في عبثية التاريخ- معالجة المجتمع الإسلامي من بذرة (التنطع المقيت) تلك الجرثومة التي نفذت إلى جسد الرجل المريض، فزادت علله وتخلفه. ولغة جبر هنا لغة المكلوم الذي لا يدع للآخرين فرصة التباكي على جراح شعبه، واللهو على جثثه.

هذه الجرثومة القاتلة استوقفت (ليلى الجهني) في فردوسها اليباب؛ فنظرت إليها نظرة أكثر بعدًا مصورة عالمًا سادت فيه ثقافة الدم، وطالت يد الإرهاب العالمي كل مكان؛ فأنتجت "الموت المجاني" كما تعبر عنه في كل زمان ومكان: "موت على ضفاف دجلة، فوق جنوب لبنان، في غزة، في القاهرة، في الرياض، والخبر. تخيلي حتى شوارعنا غدت مسارح للسيد المبجل الموت، حتى نحن صرنا نتحدث عن الإرهاب والتطرف .." [4].

لقد صار الموت هنا معادلًا لتراجع قيمة الإنسان في العالم بعد أن سادت لغة القوة، والعنف في استعادة الحقوق.

6-3-2- حرب الخليج الثانية:

أتت حرب الخليج الثانية عام 1991م كاشفة عن زيف العلاقات العربية، ومعرية أكاذيب الواقع؛ فشكلت فاصلًا ثقافيًّا في المجتمع السعودي؛ حيث واجهت الثقافة السعودية الكثير من المعضلات والصعوبات التي تعزز الشعور بها بعد أحداث 11 سبتمبر عام 2001م،

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 20.

(2) المصدر السابق.

(3) المصدر السابق، 121.

(4) الفردوس اليباب، مصدر سابق، 73.

"وخطت الحكومة السعودية خطوات واسعة للتعاطي مع المتغيرات العالمية في المجتمع؛ فحصلت المرأة على مزيد من الاهتمام، وكثير من الحقوق. وتم إحداث تعديلات تتوجه إلى الديمقراطية مثل ما صدر في مارس عام 1992م عند تأسيس مجلس الشورى، ونظام المناطق، والنظام الأساسي للحكم. وزادت الرغبة في إسهام المرأة في بناء الوطن وفق ضوابط دينية، واجتماعية متحررة من النظرة الدونية لدورها الثقافي"[1].

ولما كان تحقيق المرأة لحريتها يرتبط بحرية المجتمع اجتماعيًّا وسياسيًّا؛ فقد ظهرت الدعوة للتحرر من مختلف معوقات التقدم نحو مجتمع إنساني يحقق العدالة، والمساواة للجميع. وهو التطلع الذي دفع (نورة الغامدي) في (وجهة البوصلة) للولوج إلى فضاء حرب الخليج الثانية من خلال تصوير الصراع في بيت السبتي بشكل يتوازى مع الصراع على أرض الوطن؛ لتتوازى الأحداث، وتتوازى النكسات في المكانين:

"صباح الخير يا وطني

صباح الخير يا قلبي

غناء بسيط قلب الأحداث"[2].

فنجد (فضة) في صراع بيت السبتي معادلًا لبغداد الجريحة لتمثلا معًا حضارة مهدرة، افتضت براءتها على حين غرة، تتصارع في فضائها الذكريات، ويتأجج الخوف من أوهام الحاضر والمستقبل. ويمكن تمثل مظاهر الصراع في الفضائين كما صورته الرواية من خلال الجدول الآتي:

العناصر	الصراع على أرض الوطن	الصفحة	الصراع في بيت السبتي	الصفحة
القضية	"العثور على حضارة مهدرة اندحرت بدون كرامة".	8	"استخراج النقية من بين ركام الحياة الذي أفسد كل شيء جميل في داخلها".	120
أصحابها	بغداد، والرياض، والكويت، والعراق، والسعودية.	27	"ناريمان، وفضة، وعذبة".	27
واقعهم	"ضحايا ظروف" وضحايا جذور لصيقين بين كائنين يجمعهما مصير واحد".	27	ضحايا جذور وظروف ناريمان بين فضة وعذبة زوجتي حمود.	-
السلاح	الكيماويات الوهمية.	87	"أهلنا هم الأسلحة الكيماوية"	

(1) الوهابي، مرجع سابق، 246.

(2) الغامدي، مصدر سابق، 14.

الرغبة	الأمان في الوطن.	-	الأمان في ظل رجل حقيقي.	87
الهدف المعلن	خلق واقع جديد على الأرض.	94	"كل شيء في تلك اللحظات يصبح عدميًا لا وجود له"	47
النتيجة	الانفتاح الثقافي وتغير الأفكار.	-	الانفتاح الأجمل؛ إذ أصبح بإمكاننا أن نحمل أشرطة الفيديو إلى داخل غرفنا"	87

بهذه العلاقة المتناظرة بين تضاريس الصراع على الوطن، وتضاريس الصراع في قلب ناريمان، تتداخل الأزمنة الروائية؛ لتظهر لنا شخصية ناريمان واعية للحقيقة السياسية لتلك الحرب. ومثلما صمدت بغداد في وجه العدوان، ونفضت عنها ركام الحرب، تنتظر ناريمان أن تنفض فضة عنها ركام قبر القش، وتعود ثانية:

"بغداد ستنهض يوماً من كبوتها، القدس ستنفض ثوب الذلة .. فهل بالإمكان أن تعودي يا فضة؟ وهل بالإمكان فضح القبر القريب الذي سوي بعد أيام من موتك"[1].

ظهرت استعانة الكاتبة في هذه الرواية بالوصف المتداخل بالسرد، وبرزت ألفاظ العري ومصطلحاته في الرواية. ولعل النتائج السلبية لهذه الحرب على الوعي العربي ظلت مسيطرة على فضاء الرواية؛ مما أكسب الألفاظ سلبية تأصلت داخل نفوس الشخصيات التي حل في عروقها دماء ثقافة تتسم بالعنف، والظلم، والقسوة؛ وهو ما انعكس سلبًا على علاقات الشخصيات مع بعضها.

6-4- تحفيز الدلالة النفسية:

وهو التحفيز الذي يعنى بالمحفزات الحكائية للدلالة النفسية في الروايات خاصة أن رواية تيار الوعي ترتبط بالقصة الشعورية من خلال سعي الشخصية إلى إخراج مكنونات نفسها عبر مونولوجها الداخلي، ومناجاتها الشخصية، واستبطاناتها.

ففي رواية (الفردوس اليباب) تصل (صبا) إلى مرحلة الإحساس باستلاب حريتها، وإسقاط عنصر الاختيار، والعجز عن مجابهة ذاتها ومجتمعها. فتلجأ إلى أقصر الطرق للخلاص عبر الانتحار بعد رفضها موت طفلها بمفرده؛ لتبدأ معاناتها الحقيقية في استبطان ذاتها، والتعبير عن الضياع "ظلام، وكل هذه الأضواء عاجزة عن اختراق روحي المطفأة، والناس مثل أشباح تنطبع وجوهها على زجاج السيارة، أشباح هزيلة، راكضة، منهكة.

(1) الغامدي، مصدر سابق، 49.

والأسماء تمرق على عجل، كل شيء يمرق على عجل إلا الأسى والألم؛ ألم الروح وهي تفقد كل شيء، وأجمل شيء .."[1].

لتبدأ (صبا) في تحقير نفسها نتيجة انهيار قيمة الذات، وتتفاقم مشاعر الإثم؛ لتتخذ ردة فعل صريحة تمثلت في الانتحار.

وناريمان تخضع بإرادتها لسيطرة فضة الميتة كوسيلة هروب من ذاتها بعد تراكم الأحزان، والمآسي التي خلفها انفصالها عن والدتها باكرًا، وإقامتها في بيت السبتي. تتقاذفها رغبات ثامر، ونظرات حمود؛ لتجد خلاصها النهائي في العودة إلى ذاتها، واستبطان ذكرياتها بعد أن شعرت بتلبس روح فضة بجسدها، وسلبها حرية الحياة التي تريد؛ لتجد نفسها في النهاية ترغب في الانسلاخ من الجسد المشوه الذي يحمل روحًا هجينًا من ناريمان وفضة، ولتعيش لذاتها لا للآخرين. وهي المشاعر التي تدخلها في بوابة الوحدة من جديد:

"تدريب ذهني صعب على كيفية أن أكون نفسي متجردة من جلد (فضة)، ومن الخوف الذي زرعه هروب ثامر. فأواجه كل شيء وحيدة"[2].

وأحلام في (أنثى العنكبوت) تطول بها المعاناة التي تغذت من الحقد النامي، والقهر والتسلط الذي فُرض عليها؛ فينعكس ذلك على شكل تضخم لآلام الماضي، وتأزم في معاناة الحاضر، ولا تجد لنفسها من خلاص إلا بالقضاء على رمز التسلط الذي أفسد عليها حياتها. وعندما تعجز عن التخلص من والدها تتحول الرغبة إلى الزوج بعدِّه صورة أخرى للاستبداد، وبقتله تنهار أسطورة القهر التي سيجت حياتها.

إن قتل أحلام لزوجها لا يخرج من منظور الشخصية عن دين تحمله لوالدها، وترى أنه لا بد من سداده: "لقد حطمت أسطورتك بيدي، وخلعت النقاب عن وجهك المزيف؛ لتتبدى كل الحقائق القابعة خلفه، وبأنه لا يصح إلا الصحيح .. لم أخنك يا أبي، أو أمرغ شرفك في الأوحال .. كل ما فعلته أنني كسرت أغلالي وعدت حرة من جديد .."[3].

هذه الوضعيات العلائقية عند الشخصيات السابقة - وعند غيرها من شخصيات الروايات، وما يتبعها من إحساس بالعجز، وانعدام مشاعر الأمن- أدت إلى بروز مجموعة من العقد في الروايات، أهمها: (عقدة النقص، وعقدة العار، وعقدة الذنب). وهي عقد برزت معالمها في سلوك الشخصيات من خلال عدد من السياقات الحكائية التي اشتغلت دلاليًّا

(1) الجهني، مصدر سابق، 26.

(2) الغامدي، مصدر سابق، 259.

(3) العليان، مصدر سابق، 203.

وفق مظهر ينهض على تتابع ما يمكن تسميته بـ (الأفعال المتكاملة) [1] التي شكلت مشاعر الشخصية، وأفعالها لمواجهة أزمتها مع ذاتها، ومع الآخرين. ولمعرفة كيفية بروز هذه العقد في الفضاء الدلالي للروايات يمكن الاستئناس بعدد من السياقات الحكائية المتعلقة بتلك العقد.

عقدة النقص:

يذهب النفسانيون إلى أن عقدة النقص هي التأكيد الصادق بأن الشخص ليس على المستوى المطلوب، وبأنه غير كفء؛ فيصبح التعبير عن النقص الذاتي بالسلوك، والهيئة العامة، والمشي، والصوت، واللباس أمرًا بارزًا [2].

والإحساس بالنقص لا يسمح للشخصية بالاحتفاظ بالتوازن النفسي؛ مما يفرض عليها سلوكًا تعويضيًّا يتلخص في المجابهة أو الفناء، ولكن عندما تنعدم هذه الإمكانية يتحول الضعف إلى قوة تتمثل في رد فعل حيوي يعبئ طاقاته كلها في دفاع مستميت عن وجوده. ولعل هذه المشاعر تفسر سلوك (أبي علي) -زوج أحلام- الذي شعر بنقص قدراته أمام الصغيرة أحلام؛ فاستعان بالعنف التعويضي عن عجزه الجنسي معها، وهو ما صورته الكاتبة من خلال مونولوج أحلام:

"إنه يبحث عن حائط، حائط فقط وليس زوجة، حائط يلقى عليه بكل إحباطاته، وفشله وقذاراته، حائط يجلده كل يوم ليفرغ به حمولة أعوام طويلة من القهر والصمت." [3] فأحلام معادل للحائط الذي يحتوي معاناة أبي علي في الرواية.

هذا الشعور بالنقص يفسر كثيرًا من تصرفات (ثامر) في (وجهة البوصلة)؛ فهو كما تسميه ناريمان (ثامر الانتهازي). يمارس على فضة وابنة عمها نوعًا من العلاقة المزدوجة، ويدفعهما لممارسات غير مقبولة، فإذا ما شعر بوعي من إحداهما لنواياه، استدرك ذلك وصوره لهما بأنه "فضفضة رجل جبان إلى امرأة تحبه ويأمنها.."[4] وهذه الحقيقة تدركها فضة باكرًا وترى فيه "رجل لا يقوى على ملامسة النساء"[5].

---

(1) أحمد، مرشد، مرجع سابق، 345.

(2) روجيه موكيالي، العقد النفسية، ترجمة: موريس شربل، ط1 (بيروت: منشورات عويدات، 1988م)، 100.

(3) العليان، مصدر سابق، 177.

(4) الغامدي، مصدر سابق، 83.

(5) المصدر السابق، 100.

وفي رواية (آدم يا سيدي) تتوارد هذه المشاعر على راغب سلام بعد إهمال والده له، وإيداعه مدرسة داخلية؛ مما أسهم في إصابته بحالات من الاكتئاب والانعزالية، ليأتي التعويض إيجابيًّا في محاولة للتغلب على ظروفه، وقهرها بالنجاح كشخصية إعلامية، وسندًا لوالده في مرضه بعد تخلي أخيه المدلل عن رعايته.

عقدة العار:

تتجلى هذه العقدة في شعور الشخصية بالخجل من هويتها، فتعيش حياتها كعار وجودي يصعب احتماله، ليظل في حالة دفاع دائم ضد افتضاح أمرها، ومن ثم فضح عجزها وبؤسها.[1] فتتواري هذه الشخصية تحت أقنعة من (العيب) و(الحرام) كمقولتين تختزلان موقفًا اجتماعيًّا ونفسيًّا يعنى بالوصف والقيمة في آن واحد، فإذا ما أطلقت إحدى الكلمتين تأصل الشعور بالإدانة.

لقد سيطر الإحساس بالعار الوجودي على شخصية (صبا) بعد اقترافها للخطيئة مع عامر لتدرك متأخرًا مأساة المجتمع الذي يتعامل معها على "أنها كيان ناقص غير جدير بالثقة، ولا يحق له أن يجرب. والمرأة التي تجترئ على أن تخوض التجربة ستسقط عن رأسها تاج الفضيلة، وستهوي في الدرك الأسفل من جهنم"[2].

وهو المنطق الذي يفسر قبول الخطيئة من الرجل، ورفضها منها "أليس عذابًا أن تكوني امرأة ..؟"[3].

ومنطق الخطيئة هذا يتحدد في الروايات المعنية كمحفز لسياقات متعددة؛ ففي(أنثى العنكبوت) تصور أحلام معاناتها كأنثى من خلال جعل القبر مقابلًا للستر في عقيدة والدها (سيركلني بعيدًا عنه في قبر بالكاد يحتويني، ثم يعود إلى بيته متنهدًا في راحة: "لقد سترنا البنت" هكذا أنا في عقيدته شئت أم أبيت .."[4].

هذه العقيدة يتغذى على مكوناتها الثقافية مجتمع الرواية لتبرز في أكثر من سياق؛ فالأب مثلًا يرفض سفر أحلام عند أخيها وزوجته في تبوك لمساعدتهما عند مرض الزوجة وابنها بدعوى أنها "فتاة .. وأي شيء يخدشها ويقضي على سمعة أهلها .."[5].

---

(1) حجازي، مرجع سابق، 47.

(2) الجهني، مصدر سابق، 62.

(3) المصدر السابق، 185.

(4) العليان، مصدر سابق، 193.

(5) المصدر السابق، 95.

إن اختزال النظر للمرأة وفق هذه الرؤية هو اختزال لإمكاناتها في صورة جسد مجرد من أية دلالة أخرى. على أن الملاحظ هنا أن وعي الشخصية بذاتها لا ينبع من مقدس ديني له علة شرعية، وإنما ينبع من ثقافة اجتماعية تعتنقها الشخصية؛ فأحلام لا ترفض التواصل مع سعد كمحظور شرعي، وإنما كعرف اجتماعي مرفوض. وحين تدافع عن موقفها الرافض تحيل إلى هذا المورث الاجتماعي:

"إنني لا أخشى على نفسي فقط؛ فشرفي، وكرامتي ليسا ملكي بل هما أمانة أهلي، وأبي، وأشقائي. أحملها كرسول يجب أن يحافظ عليها .."[1] وهو موقف يختلف عن موقف والدة سعد التي منعت ولدها من لمس أحلام بعد الحادث معللة لذلك بأنه "لا يجوز"[2] فهي تمنح المنع قيمة دينية.

على أن النقد الذي تنتهجه (قماشة العليان) هنا لهذه الازدواجية يتجلى في نهاية الرواية بعد قتل أحلام لزوجها، واقتراب والدها منها معلنًا رغبته في قتلها؛ لأنها تستحق القتل؛ غسلًا للعار، وانتقامًا للشرف المهدر. والطريف هنا تحول النظرة إلى أحلام الأنثى، فبعد أن اختزلت في صورة الجسد في البداية، أصبحت في النهاية تمثل قيمة الجسد/ العقل المكلف الذي يتحمل العقوبة، ويستحق المحاكمة.

وفي رواية (وجهة البوصلة) يبرز العار كإسار يطوق عنق بركة وفضة؛ لحملهما لونًا مغايرًا لنسل عائلة السبتي، الذي كان مدعاة لنهر حمود لفضة التي حرصت على الحمل بعد أن رأى في ذلك ظلمًا له ولها وفق مقاييس السبتي الذي طالب حمود باجتناب فراشها؛ مخافة أن تلد كائنًا ملونًا آخر في بيت السبتي. وهو الشعور الذي عبر عنه السبتي ليلة اختفاء جثة فضة بقوله: "كنت أعتقد أن كل قلق يهدد نسل أبنائي قد ولي وتلاشى .."[3]

على أن ارتباط قيمة العار في بيت السبتي بالمرأة ظل يبرز عبر سياقات مختلفة، ويذهب إلى تصوير المرأة مرادفة للحيوان؛ فحمود ينهر النساء بعد صدور جلبة من مخيم عزاء السبتي، وتصاعد أصواتهن بقوله:

" يا همج، لعنة الله على والديكم، وعلى من رباكم يا بقر، يا حيوانات، المرأة صوتها مثل صوت الكلبة ..."[4] وهو المنطق الذي يدفعه إلى نهر فضة حين نادت باسم ناريمان فرحًا

---

(1) العليان، مصدر سابق، 136.

(2) المصدر السابق، 154.

(3) الغامدي، مصدر سابق، 146.

(4) المصدر السابق، 266.

حين وصلت إلى جدة؛ ليسكتهما حمود بقوله: "لا تنادي بأسماء النساء يا حيوانة". وهو ما تسخر منه (نورة الغامدي) من خلال ناريمان التي تعري هذه الازدواجية "قلت لفضة أليس اسمي واسمك في الملف المدرسي .. أولم يدرجا في الصحف يوم ظهرت نتائج الثانوية العامة، ثم أليس (مشاعين) بين عمال المزرعة، ومثبتين في روشتات الأطباء، ومكاتب الحجز..؟!"[1].

وتتجلى هذه الرؤية المختزلة للأنثى/ الجسد في رواية (مزامير من ورق)؛ فميس تحبس في الحصن، وتغلق النافذة بإحكام؛ مخافة أن تلج أشعة، فتعينها على التمرد والهرب؛ لأنها الأنثى:

"فائقة الجمال يقولون

لا ينبغي لها أن تخرج من هذا المعبد كي لا تلتهمها الأنظار..

تحدق في قدميها العاريتين .. وتبكي .."[2].

على أن ثيمة (العار) تأخذ بعدًا دينيًّا عند أمل شطا في (آدم يا سيدي)؛ فعائشة تهر لبنى على محادثة الشاب أحمد دون ارتباط بينهما؛ لأن ذلك الفعل يعبر عن تخليها عن قيم ومبادئ مما سيورثها "ذلة لن يغفرها لها الشاب، ولن يغفرها الناس، ولن يغفرها ضميرها ما بقي حيًّا .."[3].

وهو المبرر الذي يدفع بإسماعيل إلى نهر رانية لحديثها مع زوج أختها راجية؛ لأنه أجنبي عنها. ولعل هذا ينسجم مع التوجه الديني الذي غلف الرواية من البداية.

عقدة الذنب:

"وهي عقدة أولئك الذين يعيشون بشكل شبه دائم في الشعور بالخطيئة؛ خوفًا من العمل السيئ. وبذلك تتضخم الأخطاء، والنواقص، وتأخذ شكلًا دراماتيكيًّا كأخطاء لا تغتفر"[4] وشخصية السبتي لا تخفي هذه المشاعر المتراكمة في حق بركة وفضة، لتبرز في سياق الرواية من خلال نظرات السبتي، وكلماته بعد موت فضة:

"لا يعلم إلا الله بكم سبقتنا هذه الفتاة .. إلى وجه الله .. وكم سنعيش بعدها؟

بداخله كما يقول ثامر: إثم عظيم لا يريد الاعتراف به .. ودلل على ذلك أنه في أثناء فترة العزاء لا يستطيع وضع عينيه في عيني (بركة) التي هجرت بيته، وانزوت في سقيفة بعيدة"[5]

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 26.

(2) أبو علي، مصدر سابق، 169.

(3) شطا، مصدر سابق، 147.

(4) موكيالي، مرجع سابق، 93.

(5) الغامدي، مصدر سابق، 145.

وهي المشاعر التي طالت والد أحلام في نهاية الرواية، بعد تأنيبه لها، وحزنه على ما آلت إليه ليذرف الدموع:

"دموع حقيقية على وجه أبي .. دموع يعتصرها وجدانه قطرة قطرة لتحلق في سماء الوجع والأنين، وتنحدر على وجه شاحب كئيب، صامتة، متبلورة، شفافة ..." [1].

ويأخذ الشعور بالندم والإحساس بالذنب في (آدم يا سيدي) منحى الاعتذار المعلن من إسماعيل لعائشة؛ لأنه لم يكن الأخ الصادق لها بعد موت زوجها ... [2].

وهكذا تبرز العقد النفسية كمحفزات للسياق الروائي بفضل ما تضفيه من رؤية، وما تدفع به من أحداث، وما تكسو به الشخصيات من ملامح تسهم مجتمعة في إثراء بنية الحكي.

6-5- تحفيز الدلالة الرمزية:

ويعنى به التحفيز الذي يشكل أبعادًا، ودلالات رمزية في سياق الرواية. وتختلف هذه الدلالات من رواية إلى أخرى وفق ما يحيل إليه الكاتب من دلالات.

ارتبطت الرموز التوليدية التي ظهرت في روايات الحلم بالمرأة؛ لما لها من صور ديناميكية تتصل حركتها بحركة المجتمع. وترتبط بالأحداث الاجتماعية، والسياسية، والأخلاقية. وتعكس شخصيتها في الروايات واقعًا يفتقر إلى الوضوح والوعي؛ لذلك سيطرت عليها سمات متناقضة كـ (التمرد، والعنف، والإرهاب، والحقد، والغربة، والحب، والجمال). وعلاقاتها هي علاقات (جذب، وتنافر، وصراع مستمر مع النفس ومع الآخر)؛ وهذا ما يفسر حالات الاغتراب لمعظم الشخصيات النسائية في الروايات الحلمية.

كما تولد عن احتفاء الكاتبات بلغتهن السردية ظهور معاجم خاصة لكل روائية تحمل مفرداتها دلالات إيحائية، ورمزية تشكل في جانب من جوانبها لغة مشتركة بين روايات الحلم، وتؤسس في جانب آخر للغة خاصة بكل روائية.

6-5-1- المرأة والرمز:

حرصت الكاتبات على إبراز صورة المرأة باستخدام تيار الوعي، وجعلها نواة تنطلق منها إيحاءات رمزية. مستعينات بما اكتنزه رمز المرأة نقديًّا، وما تفيض به البيئة من دلالات ارتبطت بالخصوبة والتجدد حينًا، وبالغربة والحاجة للأمان حينًا آخر. كما ارتبطت صورة

(1) العليان، مصدر سابق، 203.

(2) شطا، مصدر سابق، 135.

المرأة بالطبيعة، وما فيها من حيوانات؛ لتحميلها ما لا يستطعن البوح به صراحةً في مجتمعاتهن. وهو ما تحاول الدراسة تجليته كواحد من المحفزات المكتنزة بالدلالات التي وظفت في لغة الحلم، والتي برزت في ثلاث صور:

6-5-1-1- اقتران الأمومة والطفولة بالوحدة والرغبة في التجدد:

اقترنت المرأة في الروايات المعنية كرمز معبر عن الإحساس بالاغتراب، والوحدة بالأمومة. فوجه الأم يتراءى لصبا في (الفردوس اليباب) في لحظاتها الأخيرة (أنا أيضًا انتهيت).[1] فتحضر الأم رمزًا للوداع بعد شعور (صبا) بالوحدة في مواجهة قدرها، وتنشد أمها؛ طلبًا للعفو والشعور بالراحة الأبدية:

" أمي، هل لغيمة أن تنكر مطرها حتى إن كان حجرًا؟

لا تنكريني لا، ولا تذكريني، فقط سامحيني"[2].

وحين تشعر أحلام بالضعف والعجز يحضر وجه أمها؛ داعمًا لها، تتجسد فيه الهزيمة والانكسار، ويشحن عزيمتها بوقود المواجهة؛ هربًا من واقع أمها الذي لا ترغب في أن تجسده ثانيةً، فيحضر الوجه رمزًا للعطاء والقوة المحركة:

"تراءى لي وجه أمي.. لا أدري لماذا تراءى لي وجهها هذا الوقت فقط دون بقية الأيام السابقة، ترى هل كنت أشعر بحاجة إليها أستمد من خيالها طاقة على الصبر والاحتمال؟ أم كانت تمثل لي الاستسلام اليائس، والخنوع الذليل، والامتثال إلى ما ليس لنا طاقةً بتغييره أو احتماله ... ؟"[3].

ويظل وجه أمها يطل في ثنايا الرواية كرمز للمواجهة مع الآخر؛ لتأخذ في النهاية بعدًا قاسيًا حين يتراءى هذا الوجه غاضبًا من أحلام بعد قتل زوجها، وتشعر بها تقترب منها وتبصق في وجهها في إشارة لرفضها ما قامت به. وهو السلوك الذي يعزز شعور أحلام بالوحدة والغربة، ويدفعها إلى محاولة التشبث بذلك الطيف كأمل وحيد في سجنها:

" أمي .. أماه لا تغادريني ولا تحتقريني.. ولمن تتركيني..؟"[4].

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 56.

(2) المصدر السابق، 57.

(3) العليان، مصدر سابق، 117.

(4) المصدر السابق، 196.

وفي رواية (وجهة البوصلة) تحرص ناريمان على استدعاء رائحة أمها الهاربة من بيت السبتي بعد طلاقها، وهروبها إلى أهلها في (تركيا) كمصدر للأمان بعد شعورها بالغربة والوحدة في بيت السبتي.

"صحوت ذات صباح على دمعة كبيرة تحورت فوق مخدة أمي الخالية التي أحتضنتها لأنام عليها ثمانية أعوام، دون أن أغسلها؛ مخافة أن تفقد رائحتها.."[1]؛ فتأتي الرائحة هنا معادلًا للغربة. وتتأصل مشاعر الغربة في نفس ناريمان بعد زواجها بحمود، وانفصال فضة عنها بعد أن ظنت بخيانة ناريمان لها، وهو التصرف الذي أثار فضة وبركة، فأعرضتا عن ناريمان؛ حقدًا عليها.

"وحشة.. حين أستحضر وجه (حمود).. طوله.. فمه الواسع.. زوجته، وأولاده، (فضة) وعمتها بركة بهذيانها الذي لا يهدأ .. ياما تحت السواهي دواهي.. هل أقتل نفسي..

أنادي على أمي.. أصبحت أهذي مثل بركة حين تنادي على (يوسف).."[2].

فحضور الأم مصدرًا للأمان بعد تنكر الجميع يدفع ناريمان بين الوقت والآخر لنداء أمها كمخلص متخيل في بيت السبتي: "أمي.. فضة لها (بركة) لكن أنا أخشى من أن يأكل (حمود) لحمي.."[3].

وعند غياب الأم تحضر العمة مع (فضة) لتصبح أفكار بركة سياجًا يحافظ على فضة في بيت السبتي. ورغم هشاشة السياج لافتقاد بركة ذاتها للحماية في تلك البيئة فإن أفكار بركة، ونصائحها، واهتمامها بفضة يمنحها وضعًا مختلفًا عن ناريمان، ففي (ليلة الدخلة) - وحين يقترب (حمود) من (فضة)- يتراءى وجه بركة والجدة فضة وهما تلحان على (فضة الصغيرة) أن تسرق من حمود نطفة تسهم في إبقاء نسلهن في عائلة السبتي. ورغم ما تحمله عملية الإخصاب هنا من دلالة إيحائية على التجدد والاستمرار؛ فإن وجه العمة يعبر عن الزاد الذي كانت تنهل منه فضة الأمان في بيت السبتي.

فحضور الأم هنا يهدف إلى إدامة العلاقة بها رغم الموت، أو الفراق. وهي علاقة مستحيلة تشير إلى علاقة جسدية تمثل امتدادًا طبيعيًّا يكون الهوية الجسدية التي يتخلخل توازنها في حالة غياب العلاقة ونقصانها، "وهو ما يفسر الموقع الذي يحتله الجسد الأمومي في اللاوعي الإبداعي، وفي صياغة الكيان الشخصي..."[4].

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 111.

(2) المصدر السابق، 199.

(3) المصدر السابق، 197، وانظر أيضًا 190.

(4) الزاهي، مرجع سابق، 140/139.

وإذا كانت المرأة/ الأم في النماذج السابقة تقترن بالغربة والحاجة إلى الأمان، فقد تقترن أيضًا بالخصوبة؛ لتصبح خصوبة المرأة معادلة لخصوبة الأرض. ففي (وجهة البوصلة) تظهر (جميلة) رمزًا للمرأة الشابة القوية التي يختارها السبتي، ويخرج بها، وبعائلته بعد أن أصر أهله على طلاقها؛ لأنها ثيب. ويحل بالوادي الذي يصبح عامرًا به وبذريته، وتحيي الأرض في بطن الوادي، وتعمل جميلة على مساعدة السبتي في بذر الأرض وحراثتها، ومراقبة العمال؛ فهي "فرد في تلك الحلبة التي لا تهدأ.. تحلب، وتلد، وتحمل. ثم تحمل، وتلد، وتسهر.. "[1].

"فالمرأة الولود تساعد النبات على الإثمار بينما تجعل المرأة العاقر النبات عقيمًا."[2]؛

لذلك تتفانى جميلة في مزارع الوادي "وازداد حرصها على كل شيء بعد أن بدأت بوادر طلع النخل وطرحت أول خيرها.."[3].

وما أن تكبر جميلة ويبدي السبتي رغبته في ولد يقف بجوار حمود حتى تستجيب، وحين تعجز عن ذلك، يتعلق قلب السبتي بـ (زينة) الشابة الجميلة؛ لتنجب له الولد وتصبح زينة رمزًا آخر للتجدد[4].

وقد تقترن صورة الطفل بصورة الأم؛ لتغدو رمزًا للفناء والعبثية. فطفل فضة الذي خرجت به من علاقة يتيمة مع حمود يمثل الأمل الذي يجدد ولادة العرق الأسود في بيت السبتي، وبموته عند الولادة يموت الأمل، وتموت معه فضة، وتهرب جثتها؛ رفضًا لهذه الهزيمة، وبعثًا لميلاد لحظة الخلاص من النظرة الطبقية التي تعاني منها؛ فيتشاكل موتها الجسدي مع إلغائها الفكري.

أما طفل (صبا) في (الفردوس اليباب) فإن موته الاختياري من قبل (صبا) هو موت للثمرة المشوهة التي ترفض (صبا) إخراجها؛ رحمةً بها، وكأنها تبعث لها حياة أخرى غير حياتها لتنبثق لحظات الميلاد من لحظة الموت. ويصبح الرمز أكثر شفافية في اقتران الأمومة بالخصوبة حين تصارع (صبا) الموت حتى لا يموت طفلها بمفرده، وإنما لتشاركه الموت.

6-5-1-1- اقتران المرأة بالخصوبة والتجدد:

اقترنت صورة المرأة في بعض الروايات المعنية بالخصوبة. فـ(فضة) السمراء تدرك عجزها عن إغواء حمود بإخصابها بعد أمر السبتي له باجتناب فراشها، وهي الحقيقة التي

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 269..

(2) مبروك، الظواهر الفنية، مرجع سابق، 229.

(3) الغامدي، مصدر سابق، 268.

(4) المصدر السابق، 106.

أدركتها في ليلة الزواج عندما خرج حمود من غرفتها إلى غرفة (عذبة). فيحدوها الأمل في الإنجاب لتعزز وجودها في حياة حمود، وتستجيب لنصيحة بركة ومن خلفها فضة (اسرقيه)، وما تزال تتطلع إلى تلك اللحظة التي يقع فيها حمود، وتأخذ بثأر عمتها بركة من السبتي. وتظل محاولات الإنجاب بين الحلم والواقع عند فضة، والخوف والحجر عند حمود، حتى يأتي اليوم الذي تشعر فيه فضة بحرارة جسد حمود، وتشعر ببركة تنفخ نار الثأر في جوفها؛ فتطبق على حمود وتتلوى "كأفعى مسمومة بسمها، تلوّت أكثر واستطالت، وأستطعت أن أطبق عليه على الرغم من ضخامته، ولمع في ذاكرتي وجه (السبتي) و(جميلة)، فأحكمت قبضتي حوله"[1].

وإذا كان إخصاب فضة يحمل لها أملًا بالتجدد والثأر من عائلة السبتي، فإنه يمثل وصمة عار لحمود الذي يتهدد فضة، ويقسم بأنه (سيكويها كية العمر)، لتموت قبل أن تفرح بهذا الطفل/ الأمل. وتأتي محاولة حمود ضرب فضة بعد دخوله بها؛ مخافة أن تتكون بذرة الإخصاب، دلالة صريحة على وأد الأنوثة المنبعثة من فضة السمراء، وما تدل عليه من وأد للأمل في التجدد، وتغيير النظرة الاجتماعية إلى جنسها وطبقتها. ولنتأمل المقتطف التالي الذي يصور لحظة الإخصاب:

"أحكمت قبضتي حوله، فنزت حبات عرق، تكورت على جبين (حمود)، وتمددت وبرزت لها أجنحة وأقدام، وانفلتت صاعدة باتجاه السقف حيث تنغرز هناك.. بعضها يختفي وبعضها يهوي على ظهره، فتطرقه لينهض كثور مطعون.."[2].

فالإيقاع سريع لاهث، والجمل قصيرة متوالية، تعتمد اللغة التصويرية التي تمتزج فيها مدركات الإحساس من "سمع، وبصر، وإحساس" في تداخل مستمر.

إن هذه الرغبة في الإخصاب طالت فضة الجدة من قبل؛ لأنها كانت ترى في إخصابها أملًا في التحرر من العبودية التي وسمها بها (عبود السبتي)، وحال دونها السبتي بعرضها للبيع بعد ذلك؛ مما دفعها للمثابرة، ورفض الهزيمة؛ لتحمل ثانيةً ببركة، وتنال بعدها حريتها.

وقد تقترن خصوبة المرأة بخصوبة الأرض، فوالد ناريمان في (وجهة البوصلة) يتخلى عن زوجته التركية بعد عجزها عن الإنجاب، فيتركها في ديار السبتي، ويعود إلى أبها للزواج بأخرى؛ ليحل هذا العجز دلالةً على عقم المرأة، وعقم الأرض الذي يزول بالزواج بأخرى تنجب له الأبناء.

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 177.

(2) المصدر السابق.

وقد تكتفي الروائيات بالتركيز على العلاقة التي تربط الشجرة بالمرأة، والتأثير المتبادل بينهما؛ لترمز إلى الرغبة في التجدد والخصوبة. فها هي ذي ناريمان بعد موت السبتي ترى في الحلم أنها شجرة يتعلق بها أبناؤها. لتقترن صورة الشجرة المثمرة هنا بخصوبة المرأة وتجددها من خلال الحياة الجديدة التي رسمتها ناريمان لنفسها، وعاشتها واقعًا في ركن قصي من بيت السبتي[1].

وتذهب (نورة الغامدي) أبعد من ذلك في اختزال صورة المرأة في رمز شجرة تنمو من سائل عاطفي يدلق من حنجرة علامة؛ فهي تؤسس لعلاقة جديدة تود بعثها بين المرأة والرجل في مجتمعها، لا تقوم على التهميش والإلغاء بقدر ما تنهض على الاحترام، والاستقلال المسئول عن سلطة الآخر. ولا تلغي الجسد الذي ظل قيمة وحيدة لها فترة من الزمن، وإنما تحرص على إعادة تشكيله وبعثه جسدًا منتجًا فاعلًا. ويأتي استدعاء (حواء) في هذا الرمز؛ بعثًا لصورة التكريم الأول الذي منحه الله حواء في الأرض شريكة لآدم لا ندًّا له، ولا تابعًا مسلوب الإرادة:

"تنبهوا لكوني شجرة في حقل الكون الفسيح إلا (علامة) ذلك المزارع العتيد الذي يدلق الماء من حنجرته التي تطوق جسد الشجرة بماء إلهي، الماء الذي اشتهته حواء القديمة من ماء التفاحة المحرمة"[2].

وكما نجد الشجرة في هذه الرواية رمزًا للتجدد والخصوبة، فإننا نجد سقوطها رمزًا للفناء، والسقوط المعنوي للشخصيات. فخبر خطوبة حمود لفضة يهوي على رأسها ثقيلًا، فتهوي النخلة في وسط الوادي؛ لتحل معادلًا معنويًّا لسقوط فضة بهذا الزواج، الذي تتفاعل معه الدواب والماديات؛ فتتصارع الدجاج، وتموء القطط، وتنبح الكلاب، وتهوي نجمة من السماء معلنةً سقوط وهج فضة على الأرض في صورة خاطفة متسارعة"[3].

وقد ترمز الأرض الجدباء، والشجرة الخرساء -في موطن آخر من الرواية- إلى المرأة العاجزة في مجتمعها، الموغلة في المثالية، والنمطية بدعوى النقاء والطهارة:

"ما الطهارة ..وما أدراك ما الطهارة، ما النقاء الذي نموت فيه كشجرة خرساء، كل عصب.. وكل قطرة دم تمر في فلك أشبه بالسهول الجرداء التي لا يتعثر السائر فيها بقشة"[4].

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 248.

(2) المصدر السابق.

(3) المصدر السابق، 179.

(4) المصدر السابق، 53.

ارتباط الجنس والعري بالخصوبة والحياة:

ارتقت القصة والرواية بلغة الجسد الأنثوي لتجعل منها أداة تواصل، وتعبير عن الأحاسيس، والمواقف. ولا يتحدد الجسد في هذه المقاربة بمعناه الرغبوي المجرد، وإنما بمعناه الإنساني القائم على التعبير والتدليل الذي يتحرك كشاهد على وجود روح مغيبة. وتمثل حركة الجسد، وفعاليته، ونشاطه البديل لاستعادة المكانة لهذه الروح بعيدًا عن معاني السقوط والخطيئة؛ فارتبطت هذه الظاهرة بخصوبة الأرض، وبعث حياة جديدة.

ففي رواية (الفردوس اليباب) تطل ألفاظ العري مقترنة برفض الواقع الذي تعيشه الشخصية (صبا) ومدينة (جدة) من خلفها، واحتجاجًا على النتيجة المريرة التي ترتبت على ممارسة كل منهما (الانفتاح) بطريقتها. فصبا تنقش رموز حضارة ساقها الحب مع عامر، لتكتشف بعد حملها فشل تلك الحضارة. وحين تقف في مشهد الخطوبة الصادمة وكأنها تبعث للحساب بعد نفخ ملك الرحمة ميكائيل في الصور؛ إيذانًا باختلال الموازين، تبعث التفاصيل من قلب (صبا) عارية مجردة إلا من الأسى على الأيام التي مات الهواء فيها مخنوقًا بينهما:

"مرت أيام كان الهواء يموت فيها مخنوقًا بين جسدينا الملتحمين عامر وأنا، وليلة رأيتكما مات الهواء مخنوقًا بالبكاء الرابض على أطراف حلقي.."[1].

وحين تذهب إلى منزل المرأة الصامتة التي تقوم بإجهاضها تلحظ العري في كل ما حولها في الممر، والأرض، والفضاء الرملي. وكأنها تشير إلى التجرد، والعري الذي يكتنف روحها بعد تكشف حقيقة الزيف، والخداع الذي مارسته مع عامر.

ونجد العري في هذه الرواية يشير إلى واحدة من دلالتين، الأولى تتعلق بالخيبة والألم اللذين غشيا صبا بعد تخلي عامر عنها، والأخرى تشير إلى رفض الواقع القائم، ومن ثم رفض العبثية التي سيطرت على الحياة، والعلاقات داخل المجتمع.

وفي رواية (وجهة البوصلة) يمتزج العري بالخصوبة، والجنس، لا لأجل الجنس، وإنما لتحقيق الحرية، والتخلص من العبودية. ففضة الجدة تتفنن في إغواء عبود السبتي، فتعرض له في طريقه، وتتزين أمامه، وتستلقي على بطنها بعد أن تسكب المسك الذي سرقته من غرفة جميلة على رأسها. تحرص على الإيقاع بعبود حتى إذا ما ثبت حملها من عبود

(1) الجهني، مصدر سابق، 5.

تجنبت لقاءه، وكلامه حتى تلد. وحين تحمل وليدها إلى جميلة؛ رمزًا للخلاص، تأمرها بتركه، والخروج، فينقلب جوفها؛ لأنها تشعر بعبثية سعيها للحرية، تصور هذه اللحظات بقولها:

" أتذكر أنه حضر ولادتي.. في ليلة شتاء باردة تحت نخلة.. قال:

- أنت تئنين وتتألمين.. آه يا شقية سيبيعك السبتي..
- صرخت به.. لا أنا أم ولد، وسأنال حريتي..

صعدت المنحدر.. صوب الأعلى.. كفراشة.. ضاحكة مستبشرة بفرج. وضعت جنيني تحت قدمي (جميلة) التي قالت:

- دعيه هنا واخرجي.. انقلب جوفي.. "[1].

فصعود فضة للمنحدر يحمل مفارقة تنبئ عن خيبة المسعى، وعبثية الجهد. وهي المفارقة التي اختزلتها في صورة الفراشة الحالمة، التي تستحيل بعد أقل من يومين إلى أمة تباع وتشرى في سوق السبت، فاقدة لهدف ناضلت لأجله طيلة شهور الحمل.

أما توظيف الجنس مع فضة الحفيدة فقد كان يستوحي ولادة اللحظة المستقبلية؛ للثأر من (السبتي، وجميلة، وحمود) بعد أن سلبوها حياة كريمة حلمت بها، وحكموا عليها سلفًا أن تظل بتولًا طيلة عمرها، قاتلة بذلك عقم الحياة المستمر والمتجدد، وليصبح أمر ولادة طفل ملون آخر في العائلة هدفًا ومبتغى:

"المسألة بالنسبة لي مسألة هل سيخلق كائن آخر يلوث كيان الأسرة البيضاء بلون آخر أقرب إلى السواد، وبملامح تفتك بأعصاب (السبتي) كلما بحث عن شبه له.." [2].

ويأتي توظيف الجنس مع ناريمان صورة مغايرة لما سبق؛ فقد أتى تعرية للواقع السياسي، والاجتماعي، ورفضًا للوضع الهزيل الذي بلغته الأمة بعد حرب الخليج الثانية. فها هي ذي ناريمان تستحضر ليلة دخلة حمود بها مصورة إياها بـ (الجريمة- الاغتصاب- الوحشية- الهمجية)، والقمر الفاضح يرقبهما في إشارة إلى جريمة اغتصاب الكويت من قبل النظام العراقي، لتأتي النافذة المشرعة على مصراعيها؛ دلالةً على الواقع العربي الذي بات مكشوفًا أمام العالم، وليمثل حمود (العاري) تجريدًا لهشاشة الأمة بعد تلك الجريمة:

"رأيت لأول مرة أعضاء رجل عار، تقيأت ماء أصفر.. هو آخر ما تقتات عليه معدتي.. بعد عناء شعرت بأنني أستطيع أن أنظر إلى القمر.. معاتبة:

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 165.

(2) المصدر السابق، 199.

أيها السيد الكبير لِمَ... لم تنجدني..؟"[1].

ولم يكن حضور القمر في ليلة الدخلة إلاّ معادلًا لحضور الدول الكبرى السلبي في جريمة الاحتلال.

وتزدحم الرواية بكلمات جنسية مباشرة أو ذات دلالات جنسية يمكن أن تشكل معجمًا خاصًا. وهو المعجم الذي لا يمكن قراءته إلا في سياق الاحتجاج على واقع الحياة، والتعبير عن فقدان الهوية، والضياع الذي تعيشه الشخصيات، والرغبة في بعث واقع جديد يستعين بمفردات تتنوع لتشمل الأرض، والجسد، والأعضاء. وليبلغ تكرار مفردة العري بصيغها المختلفة أكثر من خمس عشرة مرة، تزدحم في لاوعي الساردة بدلالاتها المتنوعة ما بين حلم خيالي، وآخر واقعي، وبين تقاليد وقيم بالية لا قبل للشخصيات بمجابهتها.

وقد يقترن العري بمشاهد الجنس، والتشهي الجسدي؛ فترصد الدراسة عبارات مباشرة تتفاوت ما بين (الشهوة، والرغبة، والرعشة، والنشوة، واللذة، والمتعة، والمضاجعة، والمباشرة) ليبلغ تكرار هذه المفردات في الرواية سبعًا وعشرين مرة، بدلالات جنسية مختلفة؛ فالرغبة تارة تكون أنثوية، وأخرى جامحة، وثالثة مترفة، ورابعة مجردة. وقد تستخدم الساردة إيحاءات جنسية فتستعين بشرفات الصدور[2]، والمغارات، والأصداف، وثوران الحنجرة، واستطالة الأجساد، ومعانقة الصدور.

وقد احتفت (نورة الغامدي) بتوظيف الألفاظ الجنسية بصورتها المباشرة، والإيحائية في علاقة ناريمان بعلامة، ورغم طبيعة شخصية (علامة) كشخصية منحوتة في ذهن ناريمان، فإن إطلاق الجسد في الفضاء الروائي لم يكن لغايات شكلية وإعلامية، بل لكي يقول، ويعبر، ويدين، وينطلق من كمونه الصنمي، ويمضي في إنجاز وظيفة رمزية تتمظهر في مشهد العاطفة، وحركة الانفعال. فالساردة تتقمص شخصية (علامة) وتتحدث بلسانها مصورة مشاعر رجل جاد عليه زمانه بأنثاه المملوءة بالمشاعر والأحاسيس، فتأتي الصورة مستحضرة لوجه (حمود) و(علامة)، وكأنها تمنح الأنوثة قيمة عند من يعلي شأنها، ويعيد ترميم العلاقة من منطق الاحترام والثقة في الآخر؛ لتقف الساردة بينهما: "أمد يدي وأنا أقف عارية إلا من

(1) الغامدي، مصدر سابق، 206.

(2) المصدر السابق، 41.

سترة فضفاضة أرق مما اعتادته الحنجرة وأسوأ مما توقعه (حمود)"[1]. وتبرز المفارقة هنا في لفظتي (أرق- أسوأ)؛ فالرقة ارتبطت بحنجرة علامة الذي كان يعلي (عقلها)، والسوء ارتبط بحمود الذي كان يعلي (جسدها). ولعل هذه المفارقة تختصر كثيرًا مما يقال في توصيف العلاقة.

فحضور الجنس/ العري في الرواية يعري واقعًا اجتماعيًّا مرفوضًا تبحث من خلاله الشخصيات عن الخلاص؛ لذلك تلجأ إلى العري، والجنس كتجسيد لأزمة وجودية لشخصيات محكوم عليها بالإحباط، والغربة، والجدب في مجتمع الرواية.

وفي رواية (مزامير من ورق) تستلهم الساردة شخصية الأميرة الغجرية؛ رمزًا للغواية بهيئتها الصارخة (امرأة غجرية مسدلة شعرًا غزيرًا متموجًا.. ترتدي ثوبًا أحمر.. ملتهبة هي.. كأنها نار ترغم الجميع على النظر إليها وتحديها.."[2].

وعلى الرغم من إعجاب الغجرية بـ(عشق) الممدد في الصحراء، وحمله إلى قصرها في محاولة لغوايته، والتقرب منه:

"همست وهي تقرب شفتيها من أذنه:

إذن.. فلا بد لك أن تنحني لفتنتي، فتنتي التي انهزم عندها أعظم الملوك وأقوى الفرسان.. وإني لأعترف لك.. قد نلت إعجابي، وأنا أريدك لي.. انحن.. "[3].

إلا أن حضور الغجرية هنا لا يرتبط بالجنس، والخصوبة مباشرةً بقدر ما يرتبط بالتمهيد للوصول للمحبوبة. فتحضر الغجرية؛ وسيلة للوصول للمحبوبة، ودفعًا لخنوع عشق، وتقاعسه في البحث عن محبوبته. وبفضل توبيخها له، وحثه لمواصلة البحث ينطلق عشق للبحث عن ميس من جديد:

"غادرت الحجرة، شامخة الرأس، تاركة إياه يشعر بالعار، والخجل، محمر الوجه.. عازمًا على المغادرة فور استعادته قوته للبحث عنها.. ساحرته الباهرة.."[4].

فالهزيمة التي لحقت بعشق -بعد استنفاذه الجهد في البحث عن محبوبته- جعلت الساردة تستحضر عالم الأمل/ التجدد، ممثلًا في صورة الغجرية؛ لتبعث العزيمة من جديد.

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 40.

(2) أبو علي، مصدر سابق، 136.

(3) المصدر السابق، 150.

(4) المصدر السابق.

6-5-1-3- اقتران المرأة الرمز بصورة الحيوانات:

اقترنت صورة المرأة في الروايات المدروسة ببعض الحيوانات تستوحي من صفاتها رموزًا تقابل معاناتها، منها ما يوحي بالخير والتفاؤل، ومنها ما يحمل دلالة التهميش والتشيؤ لذاتها، لتحمّل هذه الكائنات ما لا تستطيع الشخصيات البوح به. (فصبا) في (الفردوس اليباب) ترمز لنفسها، وهي تنظر لعامر تلتف يده حول خالدة، بالغزالة المصوبة المطروحة وسط غابة مكتظة من العيون التي ترمقها من كل الجهات[1]، فتحضر الغزالة المصوبة رمزًا لصبا المغدورة في شرفها. وحين تخرج (صبا) من بيت المرأة التي أجهضتها في طريقها إلى السيارة ترى "حمامة مصوبة تنزف على الرمل، ووردة مدهوسة"[2]، فتأتي الحمامة بجراحها النازفة معادلًا لروح (صبا)، وكرامتها المنتهكة التي جعلت منها وردة يدهسها الناس بعد اكتشاف أمرها.

وتستحضر (قماشة العليان) صورة (العنكبوت)؛ لتصور حال بدرية في عراكها مع الحياة، وتتقصى مكابدات الأنثى التي يتجاذبها الإهمال، والاغتراب في منزل والدها. وتجعل من العنكبوت معادلًا مشفرًا لتشظيات الأنوثة الخاضعة للتهميش معلقة في اللامكان بعد أن حرمها والدها الزواج عقب موت زوجها، وليحكم عليها أن تعيش حياتها مع أطفالها كأنثى مستلبة الحق في حياة كريمة.

وفي رواية (آدم .. يا سيدي) تظهر (سلافة) مكرًا ولؤمًا في التعامل مع (عدنان). وحين يتركها بعد اكتشاف حقيقتها، لا تألو جهدًا في الإيقاع به؛ فتحيك الخطط، وتحكم المؤامرات عليه، وتتهمه بسرقة ابنها، وقتل زوجها زورًا. وهو ما يستدعي تشبيهها بالأفعى الماكرة التي تحكم السيطرة على فريستها.

ويأتي اقتران رمز المرأة بصور بعض الحيوانات في (وجهة البوصلة) ليكشف عن نظرة دونية للمرأة تشيع في الرواية؛ فالنساء حيوانات وبقر، وصوت النساء كصوت الكلبة، وبركة حين تناجي روح أخيها يوسف تعوي كالذئب.

وتبرز الساردة الدلالة الرمزية لصورة المرأة المرتبطة بالحيوانات من خلال نظرتها إلى ذاتها؛ فهي تعتزل حمود إلى ركن قصي من منزل السبتي مستمتعة بتلك الحياة الفطرية التي تقترب من حياة حيوانات الصحراء المستأنسة؛ فهي أرنبة جبانة تخاف البشر، وتهرب منهم إلى ظل حياة آمنة، تكتفي من الدنيا بقطعة لحم صغيرة. وكأنها أنثى ثعلب تناضل الظلام

---

(1) الجهني، مصدر سابق، 5.

(2) المصدر السابق، 25.

لتسد جوعها، أو قطة تتسلق النوافذ، وتنزلق من الفتحات، وتستمتع بالتنقيب في المطبخ الكبير؛ لتحصل على ما يسد رمقها، ورمق صغارها.

ومن أبرز الرموز التي ارتبطت في الرواية بصورة المرأة صورة الحمامة، فالرواية تصور المرأة حمامة إن أطلقوها ملأت الدنيا بكاءً، وإن أسروها أثقلوا جناحيها بخلاخل الذهب. وتأتي حكاية (الحمامة وأحمد بدوي) لتكشف واقع المرأة في المجتمع. كما يأتي طلبها للعصمة معادلًا لرغبتها في التحرر من القيد المفروض عليها. وتبرز الحكاية المرأة حاملة لإرث الخطيئة الذي يلازمها متى ما حاولت الاستقلال بذاتها؛ ليسهل استحضاره مع أدنى زلل. وهو ما يعزز سلوك ولد الحمامة الذي أراد قتلها حفاظًا على شرفه رغم علمه بعفة أمه الحمامة/ المرأة التي لا خطيئة لها إلا طلبها أن تكون العصمة بيدها. فناريمان ترمز لنفسها بتلك الحمامة المأسورة.. الحرة.. البغي.. العفيفة[1] التي لا يحق لها أن تخلع رداءها، أو تغير ريشها، وإلا عوقبت بالنبذ والإقصاء.

لذلك يمكن القول بأن توظيف بعض الروائيات لصورة المرأة كمحفز في الحكي خرج عن دائرة التوظيف التقليدي إلى دائرة أوسع. فأصبحت ترتبط بالأرض، والخصوبة، والإنجاب ارتباطًا وظيفيًّا يحمل دلالة رمزية. فقد ترمز للأمل القادم، أو للتعبير عن عقم الواقع وعبثيته، وتوالي الهزائم النفسية على الشخصيات، وخيبات الآمال، ومن ثم التطلع إلى واقع أرحب يتحقق فيه الهدوء والأمان.

* * *

ونظرًا لما يمثله الرمز كمحفز لغوي في الروايات المعنية فقد تكوّن لكل كاتبة معجم يمثل استخدامها الخاص للألفاظ والتراكيب، ويعكس شخصيتها، ومستوى ثقافتها بصورة انعكست على بنية الرواية. وهي من الكثرة بشكل لا يمكن معه حصر ألفاظ بعينها للدلالة على رموز معينة، غير أن هناك رموزًا شاعت عند كل كاتبة وارتبطت بدلالة معينة تتفق مع ما شاع عند غيرها من الكاتبات، فعملت في النص الروائي كحوافز تبعث دلالات جديدة في بنية النصوص الحلمية. ومن هذه الرموز (البحر)، و(الموت)، و(المرآة)، و(الألوان). ولمعرفة كيفية إسهام هذه الحوافز في تشكيل العالم الدلالي يمكن الاستئناس بعدد من السياقات الحكائية المتعلقة بتلك الرموز.

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 276.

ففي رواية (الفردوس اليباب) يرد تكرار مفردة البحر في خمسة وستين نموذجًا في رواية لا تتجاوز المائة صفحة، وهو عدد كبير يشير إلى الحيز الروائي الذي شغله البحر في الرواية. وليأتي حضوره متنوع الدلالة؛ ففي حين يشير في بداية الرواية إلى الحيز المكاني الذي يشغله البحر الأحمر نافذة غربية لمدينة جدة "الطرق في جدة تختنق أمام البحر..."، تتطور دلالته بعد عملية الإجهاض ليستحيل البحر إلى (مخلص) تلجأ إليه (صبا) بغرض التطهر والتخلص من درن الخطيئة الذي يتلبسها "البحر، البحر، البحر، أين ذهب البحر؟"، لِمَ لا تأخذني إلى البحر؟، "الغيم، الغيم، أين البحر؟!"، "لم يبق إلا البحر، ولكن كيف أصل إليه؟"، "ألا يأتي البحر إلى هنا..؟"[1]، فتتوارد مفردات البحر، ويزيد تكثيف الصور كلما زاد اقتراب (صبا) من مشاهد الموت/ الانتحار ليتجسد حضور البحر؛ أملًا في الخلاص.

وقد تتماهى شخصية (صبا) مع البحر؛ فتسقط عليه القلق، والضياع الذي تعيشه: "ها أنت ذي أمام البحر تتأملينه بقدر ما تتأملين روحك القلقة.. "، "لتغرق جدة في أعماق البحر الذي يصلني صوته خافتًا وسط هذه العزلة..". وقد تحمل تلك الدلالات أبعادًا ساخرة "زمان البحر بيضرب أخماس في أسداس". وكما يحضر البحر دالًا على القلق والضياع يحضر في الرواية دالًا على الفوضى والعبثية التي طبعت حياة (صبا)، ومن خلفها جدة بطابعها: "التفاصيل تترامى فوق سجادة البحر دون ترتيب.. البحر شاهدنا.. قلبي خردلة تعصف بها بحور الحزن..". لتعود للبحر في نهاية الرواية دلالته العميقة على الخلود، والقوة حين ترجوه (صبا) أن ينفلق لا فرارًا من فراعنة هذا الزمان، ولكن ليعيد الحياة إلى صورتها البدائية بعيدًا عن مظاهر الحضارة الزائفة التي لا تلبث أن تهلك المعتصمين بها بعد أن يتبدى لهم قبحها: "انفلق أبا خالد... لا من أجل أن تفري من فراعنة هذا الزمن، ولكن من أجل أن تلتصقي بالرمل إلى حد الكتابة عنه، عن جدة التي غادرتك تحت البحر، عن خطى حواء التي تركتها من أزمان فوق هذا الرمل."ستعودين إلى البداية إذن، وجدة ستعيدك ليس لبدايتها وحدها، بل لبداية هذا العالم المجهد الذي يضطرب حولك.."[2].

ويأتي البحر في رواية (وجهة البوصلة) معادلًا للحرية التي اكتسبها من مجاورته لمدينة جدة، بما تحيل إليه من انفتاح وتحضر، يجعل منها أملًا لأبناء القرى الطامحين إلى حياة الرفاهية والحضارة. وكلما ابتعدت المسافة عن البحر اقتربت من الحياة الجامدة للقرية،

---

(1) الجهني، مصدر سابق انظر على التوالي: 21، 23، 53، 57.

(2) المصدر السابق، 79/ 80.

وهو ما تعبر عنه الساردة بقولها: "بين قريتي والبحر مسافة صمت ملفعة بغطاء أسود كثيف، هي مجال لحرية أن تبكي دون أن تتعرض للمساءلة.. الرحلات إلى (جدة) ومدن الدنيا إحدى محاسن الحرب.."[1]، فحضور البحر حضور لجدة التي تمنح الساردة هامشًا للحرية تجسد فيه هامش التعري أمام نفسها، متحررة من تلصص المحيطين بها، ووعيدهم لها. وكما حضرت جدة عند صبا في (الفردوس اليباب) مدينة للفوضى تحضر هنا أيضًا بالدلالة ذاتها، التي تحيل إلى بحرها ليتحول هو الآخر إلى مكان مجهول فاقد للهوية بفعل ما يسوده من فوضى.[2]

أما في رواية (توبة وسلي) فيأتي البحر متماهيًا مع بحر (صبا) في (الفردوس اليباب)؛ حيث يحمل دلالة الخلاص، والطهارة؛ ليحمل روح (فارس) في رحلته الصوفية للتخلص من أدران المعصية. فبعد أن تضيق به الأرض، ويعجز عن لقاء من يثق في تأويله لحلمه، يلجأ إلى ركوب البحر كمخلص من حالة القلق الوجودي التي يشعر بها؛ ليجد فيه وسيلة للوصول إلى العلم الذي تنشده روحه في الرحلة:

"مررت على مدائن وقرى، جبت أودية، وقطعت صحاري. أسأل عن حكيم، أو عالم، أو شيخ لم أجد من يشفيني، فما أن أصل إلى مكان حتى يقال لي: من تبحث عنه قد ذهب إلى الحج... فكرت أنني لم أكن قد اجتزت بحرًا بعد، قلت علي بالبحر، صوبت النية نحوه، وطلبت من يحملني على سفينة تأخذني ..هناك .."[3].

والمتأمل للفضاء التيبوجرافي لكلمة (هناك) بين علامتي حذف يلحظ إشارة علمية للمكان الذي سيتجه (فارس) صوبه رغم ما يكتنف المكان من غموض وإبهام، يؤيده تساؤل الرجل الذي دله على المركب: "سألني رجل بتعجب: هناك؟! قلت بعزم: نعم هناك..".

ويأتي البحر في رواية (مزامير من ورق) رمزًا للأمان والسلام الذي ينشده المحبون، وكأنه يمثل الحياة للحب الذي نما في البر والبحر. ورغم ما يحمله البحر في الرواية من معاني الثورة والقوة، فإنه يظل دوحة أمان للمحبين. ولا يمارس الغدر فيه إلا بنو البشر ممثلين في الرجل ذي الرداء الأسود الذي اختطف (ميس) وهي نائمة لتبدأ معاناة الفقد من جديد.

- "إذا كانت هذه غايتك.. فلن تعدم الوسيلة للوصول إلى بر الأمان..

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 180.

(2) المصدر السابق، 222.

(3) الفيصل، مصدر سابق، 11.

- بل بحر الأمان.. البر كله جفاف وآكلو لحوم بشر.
- نريد أن نسكن البحر.. ونبحر بعيدًا.. أنا وهي فقط "[1].

وهكذا تتعدد دلالات البحر بين مخلص تلجأ إليه الشخصيات بعد أن تعجزها الحيل فتستثمر حضوره كقوة طبيعية مؤثرة في الأحداث، ومغيرة لاتجاهها. وقد يرمز بفضل أمواجه المتلاطمة إلى الفوضى، والعبثية التي تكسو نفوس الشخصيات. كما يوحي في مواطن أخرى إلى القوة، والحرية التي تنشدها بعض الشخصيات للوقوف في وجه التحديات التي تعترض طريقها.

ومن الرموز المشتركة في الروايات المدروسة رمز (الموت). واللافت للتأمل الحضور المكثف للموت كرمز من رموز الحلم؛ حيث نجد الموت محفزًا بارزًا في السياق في ثلاث من الروايات (الفردوس اليباب، وأنثى العنكبوت، ووجهة البوصلة).

ففي رواية (الفردوس اليباب) تتكرر لفظة الموت بصيغها المختلفة في اثنين وخمسين نموذجًا. ويأتي هذا الحضور الكثيف ليعبر عن الرغبة في التغيير والتجدد، ونبذ الواقع المعيش المليء بالمآسي، والنكبات على المستوى الشخصي (صبا)، والمستوى الحضاري (جدة).

ويأتي الموت في (أنثى العنكبوت) بمعدل يقترب من ذلك؛ حيث تكرر بصيغه المختلفة في تسعة وأربعين نموذجًا ليسجل بذلك أكبر مفردة تتكرر في بنية الرواية، وليوحي بالموت الذي كانت تنشده الشخصيات، وتعبر عنه أحلام في مونولوجها كملجأ وحيد من القمع الذي مارسه الأب على أبنائه. وهو ما تصرح به أحلام في النهاية عندما تشعر بأن (أبا علي) خيار وحيد لا أمل في الانفصال عنه إلا بالموت:

"أتدرين لماذا قتلته يا وضحى ولأي سبب أنهيت حياته.. ربما لأنه ظلمني كثيرًا وأهانني مرارًا وقتلني مرات ومرات بيد أن السبب الحقيقي الكامن داخل نفسي هو أنني لن أتحرر منه سوى بالموت.."[2]. وهي المشاعر ذاتها المسكوت عنها عند (بدرية، وسعاد، وصالح) من قبل.

ويحضر الموت في (وجهة البوصلة) مكررًا في ستة وعشرين موضعًا مرتبطًا بالشخصيات ليجعل من الرواية (رواية للموتى)[3]؛ فـ(السبتي ووالدته، وفضة الجدة وابنتها، ويوسف وزوجته، وفضة وجنينها) شخصيات تمثل أصواتًا متعددة تسهم في دفع الأحداث وتواليها في الرواية. ورغم أن الساردة تمنح موت كل شخصية منهم دورًا وظيفيًّا في السياق، فإن الموت

(1) أبو علي، مصدر سابق، 103.

(2) العليان، مصدر سابق، 201.

(3) الغامدي، مصدر سابق، 18.

الذي انتشرت رائحته في الرواية يعزز القضية التي ناضلت الساردة من أجلها، وهي قضية (التغيير الاجتماعي) الذي تنشده واقعًا في مجتمعها كأنثى في ظل ثنائية توازن بين روحها وجسدها. وكأن الموت يبعث التجدد في الحياة، ويعزز التغيير في ظل واقع مأزوم تعبر عنه الساردة بقولها: "كل من يموت يحتويه الجد العظيم، ينشر حوله الخراب من الكلاب والأفاعي.."[1].

لقد تعددت صور الموت في الروايات المعنية، وتعددت تبعًا لذلك دلالاته في السياق الروائي للحلم سواءً أكان موتًا طبيعيًا، أم موتًا بالقتل، أم موتًا بالانتحار. ومن أبرز الدلائل التي أفضى إليها هذا الرمز في الروايات المعنية ما يأتي:

1- حضور الموت دالًا على البعث، واستمرار الحياة: ويتجسد هذا في موت فضة واختفاء جثتها، فتظل ناريمان في الرواية تنتظر بعث فضة من جديد:

"اقتربت من قبر القش وناديتك (فضة) أما آن لك أن تعودي...

لا مجيب لي غير صوتي.."[2].

كما تتمثل هذه الدلالة في إجهاض (صبا) لطفلها؛ رغبةً في حمايته من النظرات الصفراء التي ستطارده في كل مكان، ورغبةً في تجدد الحياة واستمرارها، لتبعث الحياة من جوف الموت، ويتولد الأمل من وسط المعاناة: "سأدعك تقتلني قبل أن أريحك غدًا. أجل أريحك من الظنون، والنظرة المستريبة، والهمهمة التي ستدور دائمًا حولك، يكفي أن تحل بمكان وتؤرق شجرة الكلمات الصفراء.."[3].

2- حضور الموت رمزًا للغربة، والرغبة في الانتقال الطبقي. ويتمثل هذا الدال في موت فضة العجوز، وابنتها بركة؛ فيأتي خلاصهما من قهر بيت السبتي بالموت. كما يتمثل هذا الدال في موت الفتى حسين الذي أسر، وألقي به عبدًا في منجم الذهب في رواية (توبة وسلي).

3- حضور الموت دالًا على افتقاد الحماية، والأمان في الحياة، كموت والدة أحلام وابنتها ندى في (أنثى العنكبوت) بعد زواج زوجها بأخرى، وموت عبد الله ورباب في (توبة وسلي)، وموت سلمان أخو عائشة، وصديقتها نبيلة في (آدم يا سيدي).

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 97.

(2) المصدر السابق، 251.

(3) الجهني، مصدر سابق، 16.

4- حمل الموت قتلًا دلالات متعددة، فقتل حمزة في (آدم يا سيدي) يحمل دلالة الإرهاب والفساد الذي يبثه تجار السموم في جسد المجتمع. ويأتي مقتل أبي علي إرهابًا مضادًا وانتقامًا من رموز الظلم، والتسلط التي مثلتها شخصية الزوج في رواية (أنثى العنكبوت). ويحضر موت رضوان أخو الملك سلوان رمزًا للخيانة، والفساد في بلاط الملوك.

وهكذا... يحضر الموت دالًا لدوال متعددة في الروايات الحلمية. ويخرج من ارتباطه بدلالته التقليدية المتمثلة في الانقطاع عن الدنيا لتصبح دلالاته متراوحة بين بعث الحياة، وتجدد الأمل حينًا، والتعبير عن افتقاد الحماية، والرغبة في الحياة الآمنة بعيدًاعن سلطة البشر حينًا آخر.

ومن الرموز البارزة في الروايات الحلمية رمز (المرآة) الذي يحضر بشكل كثيف ومطرد في بعض الروايات الحلمية؛ ففي رواية (أنثى العنكبوت) تحضر المرآة في خمسة مواضع تتخلل الصفحات (10، 27، 55، 68، 188). وتتخذ من خلال هذا الحضور أشكالًا متعددة متجاوزة مستوى (المفهوم الانعكاسي). فعلاقة أحلام بالمرآة تتحدد من خلال مفهومين أساسيين؛ مفهوم أولي يندرج داخل المعنى اليومي المعتاد للمرآة الذي تنحصر وظيفته في الانعكاس المادي، ومفهوم ثان يهتم بالوظيفة الدلالية والرمزية للمرآة. ومن خلال المقاطع الوصفية التي وردت في الصفحات (10، 27، 68، 188)، تعكس المرآة (أحلام) بعدّها موضوعًا ماديًّا؛ فصورتها الفيزيائية -التي تتراءى على المرآة- تفصح عن تأمل للذات ومساءلتها، تقول في مستهل الرواية -وهي قابعة خلف القضبان ومتخذة من الكتابة وسيلة بوح-: "قررت مواجهة الورق بحقيقتي، والانكشاف الأخير أمام الذات بلا قشور، أو زيف، أو خداع كما أرى نفسي بالمرآة بمميزاتي وعيوبي.. أخطائي وخطاياي.. آمالي وآلامي.. أحلامي وأوهامي.. الحقيقة العارية حتى من ورقة التوت.."[(1)].

ويأتي انكشاف أحلام أمام نفسها على الورق؛ رغبة في التطهر والإفضاء بمكنون نفسها عن إحساسات متباينة تتجاذبها بعد قتل زوجها؛ فانثيال وعي أحلام على الورق -تسطر فيه ما يموج في نفسها- يمثل ما أسماه لاكان (Lacan) بـ (مرحلة المرآة)[(2)] وهي في جوهرها صراع بين الذات والذات، وبين الذات ومحيطها الخارجي.

---

(1) العليان، مصدر سابق، 10.

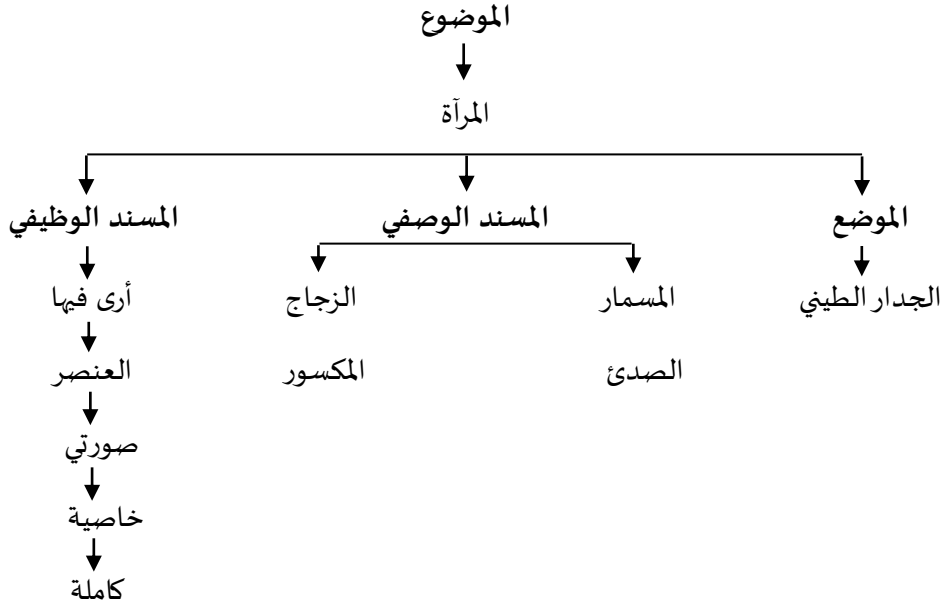
(2) مرحلة المرآة: برهن لاكان (Lacan) عن أن وعي الذات بذاتها يتم من خلال صيرورة تتصف بالصعوبة والتعقيد، فالذات ليست جوهرًا معطى، ولكنها ما يكتشفه الطفل ويتعلمه من خلال التفاعل مع الآخرين، ومن خلال الصراع الذي تتسم به وما يسميه (لاكان) مرحلة المرآة التي يرى فيها الطفل نفسه في =

ويأخذ البعد المرآوي خطًّا تصاعديًّا في الرواية؛ فرؤية أحلام لصورتها المنعكسة في المرآة - بعد عودتها من أول يوم عمل لها في مدرسة القرية- تجسد لحظة ارتقاء وعي أحلام، وتعكس الأمل في التعامل معها كذات منتجة لا كجسد محفوف بالخطيئة: "لقد ابتسمت الدنيا لي، وسأبتسم لها بدوري.."[1].

وتأتي رؤية أحلام لنفسها أمام المرآة المكسورة في حجرة المعلمات؛ لتمثل الانكشاف على ذاتها من خلال استحضار مصير زوجة والدها، وكأنها تنسج خيوطًا ظاهرة وخفية لواقعها. ولنتأمل الوصف الذي يكتنف المرآة؛ حيث ظهرت صورتها:

"كانت المرآة عبارة عن قطعة زجاج مكسورة، مثبتة بمسمار صدئ على الجدار الطيني، كنت أرى فيها نصف صورتي، وإذا انحنيت قليلًا أرى فيها صورتي كاملة إلى حد ما.."[2]..

وبتمثل شجرة الوصف التي اقترحها (ج. ريكاردو) على المقطع السابق، نخرج بالمحفزات الآتية لصورة المرآة:



= المرآة فعليًّا، أو استعاريًّا لأول مرة كآخر، ككيان متكامل الصورة قبل أن يتمكن من السيطرة على كيانه أو من اجتياز صوره، ويبدأ معها وعيه بالذات كوعي بتكامل غير موجود.

انظر: نهيدات، مرجع سابق، 134.

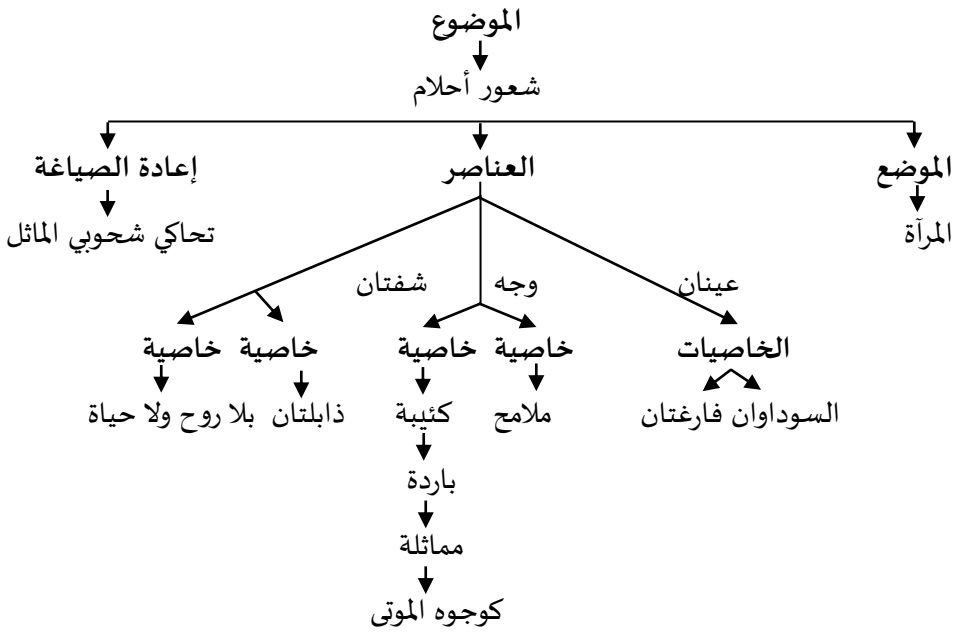
(1) العليان، مصدر سابق، 27.

(2) المصدر السابق، 68.

فمرآة أحلام المكسورة ترمز إلى الأنوثة المنكسرة ممثلة في شخصية زوجة والدها بعد ضربه لها؛ لتكشف من خلال هذه الكسور هشاشة المكانة التي تحظى بها زوجة الأب/ المرأة عند والدها. ويزيد من هذه القيمة الهامشية للـ(مرآة/ الواقع) المسمار الصدئ الذي تآكل للدلالة على قدم الأفكار التي تسكن رأس والدها. ويأتي وصف الموضع بالجدار الطيني إمعانًا في التعبير عن هشاشة الواقع القائم. ثم تأتي المرآة، وتكمل صورة النقص، والاستلاب الذي تعانيه الشخصية الأنثوية في الواقع بانحناء (أحلام) الذي يمثل انحناء لسلطة الأب في دلالة كاشفة عن الضعف، والخضوع.

ويتجلى الانعكاس المرآوي لصورة أحلام في نهاية الرواية مصورًا الحالة النفسية المتردية التي فرغت جسد أحلام من روح الشباب ونضارته بعد زواجها بأبي علي؛ لتذبل الصورة، وتذبل معها روحها، وأحلامها. ولتأتي صورة أحلام في المرآة لتعكس انسحاق أحلام اجتماعيًّا وعطبها نفسيًّا: "ورقة صفراء ممتقعة تحاكي شحوبي الماثل أمامي في المرآة.. عينان سوداوان فارغتان، وجه جامد بملامح باردة كئيبة كوجوه الموتى، شفتان ذابلتان بلا روح أو حياة..."[1].

وبتمثيل شجرة الوصف على المقطع الوصفي السابق نخرج بصورة لمحفزات الصورة السابقة على النحو الآتي:



(1) العليان، مصدر سابق، 188.

وتعكس هذه العلاقة الأخيرة تطورًا في التعامل مع (المرآة) كمحفز لغوي من خلال تغير الدلالة واتساعها، فظهرت العناصر أكثر ثراءً بالخواص المتنوعة؛ مما جعل تطور الحكاية يتناسب مع الخطاب الحكائي النامي في الرواية.

وتحضر (المرآة) في رواية (الفردوس اليباب) لتحمل دلالة رمزية للمكان من خلال شخصية (صبا) و(حسن إمام)، فبينما يتطلع حسن إمام إلى صبا بشراهة في المرآة المعلقة في السيارة السوداء؛ إعجابًا بها، وحبًّا لسيدته التي يخشى أن يصرح لها بإعجابه، تبرز دلالة المكان في زوايا الصورة من خلال تماهي جدة في شخصية (صبا)؛ ليحضر حسن إمام دالًّا كميناء على الضفة الأخرى على البحر الأحمر، يتطلع مبهورًا لهذه المدينة الساحلية التي تخفي في داخلها أضعاف ما تبرزه خارجها.

وفي (وجهة البوصلة) لا تخرج المرآة عن المفهومين اللذين برزا في (أنثى العنكبوت)؛ فقد تكررت المفردة في الرواية في سبعة مواضع تتخلل الصفحات (61-80-139-196-226-273)، أتت ثلاثة مواضع منها (المرايا العشر، المرآة الأمامية، المرايا الثلاث)؛ لتسجل حضورًا تسجيليًّا للمرآة، وأتت أربعة أخرى تشير إلى الوظيفة الدلالية والرمزية للمرآة.

ومن أبرز الوظائف الدلالية للمرآة في هذه الرواية ارتباط الانعكاس المرآوي بالواقع العربي، تتحدث الساردة عن الغارات الأمريكية البريطانية على بغداد عام (99)، وقد كشفت الواقع العربي، تقول في ذلك:

"إن صدف الحياة قد فردت لي حوائط مكتبي الصغير مرآة بحجم الدنيا لأكتشف من خلال عقلي الذي نبت مع أول غارة على بغداد في صيف (99) لأجد على الهاتف حنجرة تقول بصوت يشبه الرعد:

لقد تأخرت علي .. أجل .. تأخرت 15 عامًا.."[1].

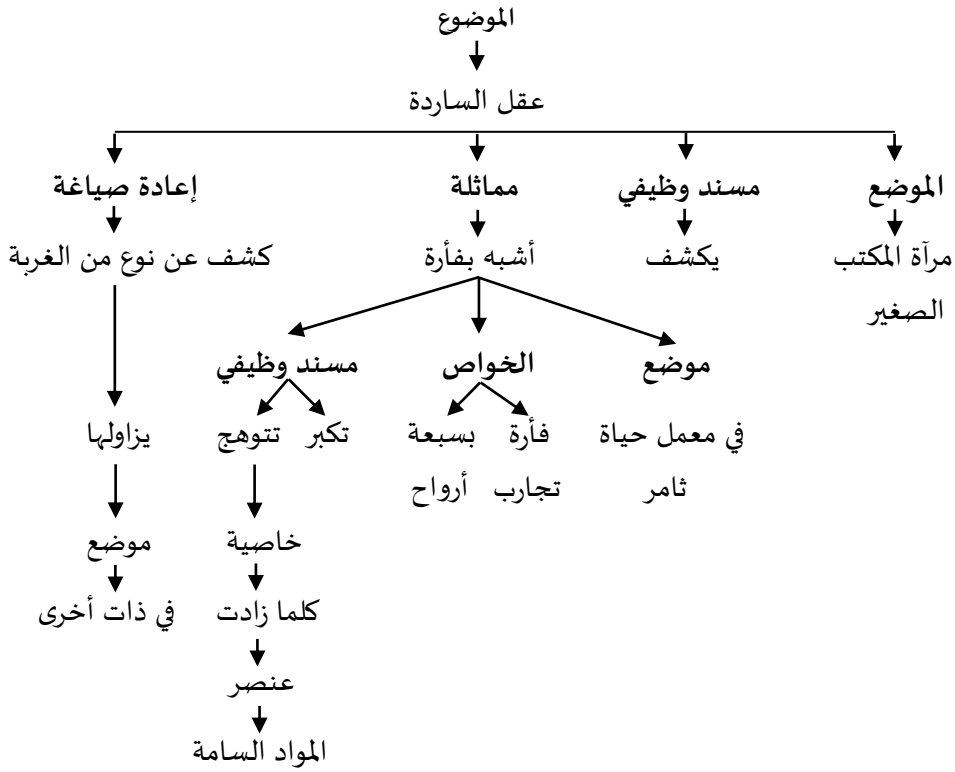
فتحضر المرآة معادلًا للانكشاف، وسقوط ورقة التوت عن عورة العروبة أمام العالم. وتحضر المرايا على حوائط المكتب؛ للدلالة على ارتقاء وعي (ناريمان) -كفرد في المجتمع- لما يدور حوله، واطلاعه على الدسائس التي تحاك عليه من الآخرين. وتتعزز هذه الرؤية من خلال المقطع الآتي:

"وفي ذات المرآة في المكتب الصغير أيضًا يكشف العقل ذاته أنني كنت أشبه (بفأرة) في معمل حياة (ثامر) فأرة تجارب بسبعة أرواح.. تكبر وتتوهج كلما زادت تفاعلات المواد السامة

(1) الغامدي، مصدر سابق، 61.

التي يقلبها فيها كيف يشاء؛ ليكشف نوعًا من الغربة في داخله يزاولها في ذات أخرى غير ذاته.. ثامر كان يريد هذه الفأرة أن تسمعه دائمًا عبارة (سأفعل كما تريد أنت)"[1].

فحضور (ثامر) في المقطع السابق حضور (للمستعمر)، وهو الوصف الذي أطلقته ناريمان عليه في موضع آخر. ويكشف المستعمِر عن نظرته للمستعمَر العربي التي يحكمها الاستعلاء، والتبعية. فإذا حللنا المقطع السابق وفق الشجرة الوصفية أمكن الخروج بالتصور الآتي:



فرمزية (المرآة) عند (نورة الغامدي) تأخذ بعدًا تطويريًّا؛ لأن المعنى يتقدم بالحكاية إلى الأمام؛ حيث يأتي سياق التتابع الذي لا يحمل تناقضًا كلما تقدمنا في الرواية. ولنتأمل مقطع

(1) الغامدي، مصدر سابق، 62.

آخر في نهاية الراوية ترد فيه المرآة كرمز، بعد انثيال ذاكرة الساردة، وبلوغها مرحلة التطهر من همها الكتابي؛ لتتحول المرآة من أداة انكشاف للذات، والواقع إلى وسيلة طيعة للتطلع إلى المستقبل بعد تعرية الواقع:

"في لحظة جنون أدرت مرآة القدر بيد ليساعدني (علامة) باليد الأخرى قائلًا: تأكدي أنني أحدثك بأشيائي القديمة بحرية تامة؛ لأنها أشياء تجاوزتها، ولو أنني ما زلت في نفس المرحلة لتحرجت.. لأن الغبي من يكشف أوراقه سريعًا، وها أنا لا أتورع؛ لأن كل أوراقي السابقة لم تعد تهمني.."[1].

وتأتي العلاقة المرآوية في (مزامير من ورق)؛ لتصور واقع الانفصال القائم بين الصورة وبعدها الدلالي. فميس التي تكره الانقياد لإسار النظرة التقليدية للمرأة -كرمز للمحرم المقدس الذي ينبغي أن يصان بعيدًا عن الأنظار- تنظر إلى نفسها في "مرآة مرصعة بالماس.. فائقة الجمال يقولون..

لا ينبغي لها أن تخرج من هذا المعبد كي لا تلتهمها الأنظار..

تحدق في قدميها العاريتين..

تبكي..."[2].

فالمرآة في صورتها الوصفية (مرصعة بالماس- فائقة الجمال) ترمز إلى النظرة المادية التي تكتنف الأنثى كجسد. وتتعزز هذه النظرة من خلال القدمين العاريتين، بما تشيران إليه من انكشاف (ميس) على واقعها، وزوال الغلالة التي حجبت عنها الرؤية، وسيرتها تابعًا لعشق.

2-5-6 رمزية الألوان:

ومن الرموز التي وظفتها الكاتبات -كحافز في السياق الروائي- لغة الألوان التي تعد بنية مهمة في تشكيل اللغة الحلمية بفضل ما يحمله اللون من أبعاد فنية تؤثث النصوص، وتمنح الرواية لغة إشارية لونية. ويمكن تمثل انسجامها في نسيج الرواية، وأبعادها الدلالية من خلال الجدول الآتي:

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 237.

(2) أبو علي، مصدر سابق، 169.

جـدول (6-2) توزيع الألوان في الروايات الحلميـة.

الألوان / الرواية	الألوان الصافية																					الألوان المختلطة						
	الألوان الفاتحة										الألوان الغامقة																	
	الأبيض	الأخضر	الأصفر	الماسي	بنفسجي	ذهبي	فضي	زمردي	أزرق	وردي	أشقر	عسلي	أسود	أحمر	بني	قمحي	خروبي	رمادي	حنطي	الترابي	الأسمرالشاحب	أبيض مصفر	مصفر	الأغبر	الزرقة الشاحبة	المجموع
الفردوس البياب	4	1	1	-	1	-	-	-	2	-	-	-	6	3	-	-	1	3	1	-	-	1	1	-	1	26
آدم يا سيدي	2	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	6
أنثى العنكبوت	4	1	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	11	1	1	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	23
وجهة البوصلة	18	10	7	-	2	3	1	1	10	5	1	1	17	16	2	2	-	-	-	-	3	-	-	3	-	102
توبة وسليّ	3	7	-	1	1	4	1	1	-	-	-	-	2	6	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	27
مزامير من ورق	7	1	-	-	-	9	2	3	-	-	-	-	18	7	-	-	3	-	-	-	1	-	-	2	-	53
المجموع	38	20	11	1	4	17	4	5	12	5	1	1	55	34	4	2	4	3	1	1	5	1	1	6	1	237

يبرز الجدول السابق كثافة الألوان المستخدمة في الفضاء الروائي للروايات المعنية، التي تعيننا على قراءة جملة من المعطيات الآتية:

1- تبرز (وجهة البوصلة) كأكثر الروايات احتفاءً بالألوان، وتوظيفها في السياق الروائي باستخدامات بلغت (102) نموذجًا، وبسبعة عشر لونًا تدرجت بين الألوان الفاتحة والغامقة، سجل اللون الأبيض أعلى نسبة حضور بواقع ثمانية عشر نموذجًا يليه مباشرةً اللون الأسود بواقع سبعة عشر نموذجًا. ولعل اقتراب معدل حضور اللونين من بعضهما يعزز الأرض الخصبة التي قامت عليها الرواية، والمتمثلة في معاناة ناريمان وفضة في بيت السبتي "كامرأتين من عائلة واحدة بلونين متغايرين، ولهجتين مختلفتين، وطبقة اجتماعية بعيدة كل البعد عن الطبقة التي تنتمي إليها الأخرى..."[1].

لقد صاغت (نورة الغامدي) متنًا حكائيًّا يسلط الضوء على التمايز الطبقي، ويجعل من (فضة) -الأنوثة المحاصرة بلغة اللون- محورًا للعمل برمته. مجسدة تفاصيل صراعها مع المتن الثقافي، والقيمي، والاجتماعي، وهزائمها المتلاحقة التي اتجهت بها في النهاية صوب الاغتراب المكاني والنفسي، ومن ثم الهروب من كفن القش.

كما ارتكزت الرواية على تقنية المفارقة اللونية؛ للكشف عن حالة الاغتراب التي تعيشها الشخصيات، فكفن فضة الأبيض الذي تتلفح به ناريمان يعبر عن حالة (ناريمان) المغتربة؛ لذلك تحضر معها (الأوراق البيضاء- الأقلام البيضاء- القميص الأبيض) لتتآزر في تجسيد الفراغ الشعوري الذي تحياه الشخصيات في واقع اتسم بالتأزم والاستلاب وفقدان الهوية.

2- سجلت رواية (مزامير من ورق) ثاني أعلى توظيف للألوان بواقع ثلاثة وخمسين نموذجًا بعشرة ألوان، تعكس اهتمامًا بتوظيف الألوان في البناء الروائي. سجل اللون الأسود أعلى حضور بواقع ثمانية عشر نموذجًا، وهو ما يعكس تصوير الشخصية المحورية (ميس) مأزومة في ثنايا الرواية مما جعل نظرتها لواقعها نظرة سوداوية. كما يعكس استخدام الألوان (الذهبي (9)- الفضي (2)- الزمردي (3)) -كألوان تومئ إلى الرفاهية- حضورًا بارزًا في الرواية بمعدل أربعة عشر نموذجًا، وهو ما يعكس النظرة المادية لجسدها كأنثى مرفهة. وهي النظرة التي سعت الرواية إلى تكريسها والسخرية منها في محاولة لتخليص ميس (الأنثى) من النظرة التي تحيطها بإسار من الحجر بدعوى حمايتها.

3- سجلت رواية (توبة وسلي) حضورًا كثيفًا للألوان الفاتحة بواقع ثمانية عشر نموذجًا من أصل سبعة وعشرين، سجل اللونان (الأبيض والأخضر) أعلى حضور بواقع

---

(1) الغامدي، مصدر سابق، 68.

عشرة نماذج، وهو ما يمكن ربطه بالموضوع العام الذي قامت عليه الرواية من توق إلى عوالم السمو والطهر، وإدراك الألطاف بعيدًا عن عالم المعصية، وظلام الخطايا، ومكابدة الهموم. فإذا علمنا بأن هذا الحضور يتناغم مع حضور مفردات (النور)، و(الجمال)، و(الضوء) -في مقامات سياقية متشاكلة في الرواية، وكشفها عن الفرج بعد الشدة، والنعمة بعد النقمة- أمكن القول بأن الرواية بنيت لتأصيل سياق الحكي في البعد التطهيري للنفس الإنسانية من شوائب الخطايا والموبقات.

4- تعد رواية (آدم .. يا سيدي) أقل الروايات توظيفًا للألوان في السياق الروائي بمعدل ستة نماذج لونية بخمسة ألوان، سجل اللون الأبيض نموذجين. ولعل هذا يتناسب مع فقر التقنيات في هذه الرواية، وليأتي اللون باهتًا غير موظف دلاليًّا في الرواية.

5- على مستوى استعمال الألوان سجل اللون الأسود أعلى معدل حضور بواقع خمسة وخمسين نموذجًا بنسبة بلغت 23.2% من إجمالي توظيف الألوان في الروايات المعنية، عاكسًا بذلك واقع شخصيات مأزومة، ومغتربة عن واقعها. ففي رواية (الفردوس اليباب) توظف (ليلى الجهني) اللون كبنية أساسية في تشكيل الرواية، فالسيارة التي تطوف بصبا شوارع جدة سيارة (سوداء) يتكرر ذكرها في الرواية خمس مرات؛ لتعكس بذلك واقعًا دالًا على الضياع، والخراب الذي ستؤول إليه حياة صبا بعد خروجها من منزل المرأة الصامتة إلى شوارع جدة:

"حتى ملامحي تبقى خلفي في السيارة الصغيرة السوداء التي قبع حسن إمام خلف مقودها..". و(الأخطبوط الأسود) الذي سيصهر عظام (صبا) وطفلها في وسط الظلام يجعل من اللون الأسود رمزًا للخوف والمجهول الذي ينتظرهما. وفي رواية (وجهة البوصلة) يسجل اللون الأسود حضورًا قويًا بواقع سبعة عشر نموذجًا، حضر في معظمها حضورًا تسجيليًّا يعكس التباين، والوضوح الذي يؤطر للصورة. كما سجل اللون الأسود حضورًا كثيفًا في رواية (مزامير من ورق) بمعدل ثمانية عشر نموذجًا؛ ليعكس واقعًا دالًا على القهر والاستلاب الذي تعاني منه شخصية (ميس) في مجتمعها (العالم الأسود، والأغصان السوداء، والمسرح المخيف سوداوي- والتنين المخيف أسود..)، تقول في تصوير اغترابها في المجتمع الذي تعلن التمرد عليه:

" يا لكم من ساذجين...
تنتمون إلى عصر جاهلي
يفيض ظلمًا وانغلاقًا
تحتقرهم...

بعد أن أدموا وسوّدوا الحروف العربية

بزعمهم صيانة المرأة بكبتها..

هل لها أن تتحرر من قيودها؟ .."[1].

فتسويد الحروف العربية يومئ بالتشويه الذي لحق بالثقافة العربية جراء التخلف الذي تردت فيه؛ فعطل مقوماتها الحضارية، وحَجَّمَ مقدراتها، واستلب حقوق أبنائها.

كما سجل اللون الأسود حضورًا لونيًّا كثيفًا مقارنة بغيره في رواية (أنثى العنكبوت) بمعدل أحد عشر نموذجًا؛ ليعكس لوحة الحزن والقهر التي تبلورت عبر تقنيات السرد في خطاب الأنثى/ أحلام، وسعيها لنقد النظام الأبوي بشعاراته القمعية، وسيطرته المطلقة، ونظرته الدونية للأنوثة.

6- تباينت صور حضور اللون في السياق الروائي ما بين صورة مفردة تحمل لونًا واحدًا بدلالة محدودة، وصورة مركبة تأخذ شكل اللوحة التي تمتزج فيها الألوان، مكونة مشهدًا يعكس الصلة بين الرواية والرسم فيما يشبه تداخل الأجناس الفنية؛ إذ تتشرب اللوحة بعض العناصر الروائية، وتصبح الكلمات خطوطًا وألونًا متداخلة. وتأتي أغلب النماذج اللونية على هيئة النوع الأول الذي يحمل صورة مفردة، أما النوع الآخر ذو الألوان المركبة فقد برز في سياقات متعددة، منها:

- موت فضة في رواية (وجهة البوصلة) الذي تصوره الساردة بقولها:

"رفعوها إلى الأعلى.. رفعوها أكثر.. لوت عنقها عكس الريح، فانحلت الضفيرة السوداء وتضاءلت الأرض، فأصبح الوادي العظيم مستطيلًا كتاب بحدود خضراء ثلاثة، وواحد أسود، جمعت كفنها الأبيض الفضفاض حول جسدها ..."[2].

❋ ❋ ❋

(1) أبو علي، مصدر سابق، 170.

(2) الغامدي، مصدر سابق، 37.

الخاتمة

عني هذا الكتاب بدراسة الحلم في الرواية النسائية السعودية في الفترة من عام 1991م إلى 2003م وفق آلية التحفيز كواحدة من آليات المنهج الشكلي. وقد استهل بمقدمة تلاها ستة فصول، تناولت صور التحفيز الروائي للحلم.

وعلى الرغم من إدراكي وأنا أفصل هذه العناصر وأناقشها منفردة أنها مترابطة ترابطًا وثيقًا داخل العمل، وأنه لا قيمة لأي منها ما لم يشكل مع بقية المحفزات وحدة منسجمة متناغمة. إلا أنني فصلتها لأغراض تحليلية وتشريحية للنصوص لتتبع الحوافز التي برزت في الروايات الحلمية.

وقد خلصت الدراسة إلى أن مفهوم (التحفيز) لم يتوقف عند جهود الشكلانيين الروس رغم ريادتهم في تأصيل مصطلحاته المرتبطة بـ (المتن الحكائي)، و(المبنى الحكائي)، وإنما تجاوزهم إلى جهود من أتى بعدهم من بنيويين، وتوليديين، ونقاد جدِد في تطور نقدي ثري.

وظهر الحلم في الرواية النسائية في صورتين: مباشرة وغير مباشرة. وكانت المباشرة منها ذات طابع إشاري في عمومها، تحمل تأويلًا ضمنيًّا في السياق، بعيدًا عن تمثيل الرغبات المكبوتة للشخصيات وفق مفهوم الدراسات النفسية عند فرويد. وارتبط بثلاثة مستويات تعكس ارتباط شخصية الحالم بالمروي له؛ فإما أن يكون الحالم هو المرئي، وإما أن يكون الحالم يرى أحلامًا للآخرين، وإما أن تكون الأحلام لآخرين في السياق يروونها لصالح السارد، أو لصالح شخصيات أخرى تغذي النصوص.

وتمثلت الأحلام غير المباشرة في (المستوى اللاواعي) وهي أحلام تقوم على تداعي الصور والذكريات دون اهتمام بالزمن التتابعي للأحداث. اتسمت بسرعة النقلات، والتداخلات الزمنية، لتصبح الألفاظ حوافز في سياقاتها المختلفة.

كما تنوعت المستويات اللغوية للحلم بصور تتناسب مع الصور الحلمية التي ارتبطت بظاهرة التفتيت اللغوي وزحزحة التطابق بين النظام التتابعي للأحداث دلاليًّا إلى آفاق أرحب استوعبت مظاهر لغوية متعددة، أبرزها اللغة الشعرية المعتمدة على الإشارات الرامزة، والخاضعة لعمليات التكثيف، والتحويل، ولغة المفارقة الكاشفة للنواحي السلبية، ومكامن التناقض في الشخصيات، والمواقف، والتي برزت في أربعة عناصر، هي: اللفظ، والموجودات ممثلة في الشخصيات والأشياء المحيطة بها، والصور التي مثلت أبرز المفارقات

في الروايات، والمواقف التي جرت إليها بعض الشخصيات وعملت بصورها كافة على إثراء السرد.

أما التحفيز التشكيلي للشخصيات فقد كشف عن طبيعتها التركيبية الباحثة عن هوية إما مفقودة أو مستلبة أسهم الرجل بصورة كبيرة في عرقلة الجهود الرامية للعثور عليها أو إثبات معالمها.

كما كشفت الدراسة عن انتهاك بنية السرد في الروايات الحلمية بأنساق سردية متنوعة، تراوحت بين التتابع، والتناوب، والتواتر؛ نظرًا لطبيعة الحلم الذي تنهض مادته على التداعيات النفسية، والانفعالات المتحررة من المفاهيم التقليدية للزمان والمكان. وانتظمت متوالية الحلم في الروايات وفق النموذج الخماسي للاريفاي الذي صور عملية الانتقال من توازن إلى آخر بصورة متتابعة، وهو ما أسهم في ظهور أنماط فنية وجمالية شكلت نسقًا إفراديًّا وتركيبيا في الروايات.

ولعل الإسهام الأبرز في التحفيز ظهر في المحفزات الدلالية التي شكلت ملمحًا بارزًا في الروايات الحلمية بصورة أسهمت في الكشف عن جملة من القضايا: كالاغتراب، والصراع الطبقي، والقوامة، ليتجاوز ذلك إلى صراع حضاري يعصف بالمجتمع حول قضايا (الأصالة، والمعاصرة، والحرية). وهو ما انعكس تباعا على الرموز التي شاعت في الروايات الحلمية النسائية وارتبطت بالرمز التوليدي للمرأة؛ حيث اقترنت صورتها بمعاني (الوحدة، والأمومة، والخصوبة، والرغبة في التجدد). كما ارتبطت في مواطن أخرى بالتوظيف الأسطوري الطوطمي للتعبير عن الواقع المعيش

ختاما يمكننا القول بإن الرواية النسائية السعودية في حاجة لمزيد من الدراسات التي تتناول الظواهر الاجتماعية، والنفسية. وفي مقدمتها ظاهرة (القلق) التي برزت عند أكثر من كاتبة، وظاهرة (الاغتراب) التي بدت مجالًا خصبًا في الروايات المعنية؛ فظهرت عند الشخصيات التي تصارعت اجتماعيًّا ونفسيًّا مع مجتمعاتها. وظاهرة (الاستلاب) التي ارتبطت بالرواية النسائية عمومًا وبالرواية النسائية السعودية خصوصًا، وتمثلت في جوانب جسدية واجتماعية، إلى جانب الرموز التوليدية الفاعلة في الروايات والمقترنة بدلالاتها الحديثة.

❋ ❋ ❋

قائمة المصادر والمراجع

مصادر الدراسة:

1- الجهني، ليلى (2008م) الفردوس اليباب، ألمانيا: دار الجمل.

2- شطا، أمل (1997م) آدم يا سيدي، جدة: شركة المدينة للطباعة.

3- العليان، قماشة (2003م) أنثى العنكبوت، ط4، الدمام: دار الكفاح.

4- الغامدي، نورة (2002م) وجهة البوصلة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

5- الفيصل، مها (2003م) توبة سلي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

6- أبو علي، نداء (2003م) مزامير من ورق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

مراجع الدراسة:

- إبراهيم، السيد (1998م) نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر.

- إبراهيم، نبيلة (1977م) فن القص، القاهرة: مكتبة غريب.

- أحمد، مرشد (2005م) البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- أنس، داوود الأسطورة في الشعر العربي الحديث، بيروت: دار صادر.

- البطل، علي (1982م) الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر، القاهرة: دار الكتب.

- البيريس، د.م (1982م) تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، ط2، القاهرة: دار عويدات.

- التلاوي، محمد نجيب (1998م) الذات والمهماز، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- التواتي، مصطفى (1993م) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ط2، بيروت: دار الفارابي.

- الحجري، عبد الفتاح (2002م) التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية التركيب السردي، ط1، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع.

- الجزار، محمد فكري (1988م) العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الداهي، محمد (2009م) سيميائية السرد بحث الوجود السيميائي المتجانس، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
- الرويلي، ميجان، وسعد البازعي (2002م) دليل الناقد الأدبي، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الزاهي، فريد (2003م) النص والجسد والتأويل، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
- الزغبي، أحمد (2000م) إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، عمان: دار عمون.
- الشتا، السيد علي (1984م) نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، بيروت: عالم الكتاب.
- زرال، صلاح الدين (2008م) الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى القرن الرابع الهجري، ط1، الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- الشكلانيون الروس (1982م) نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- الشيباني، بلسم محمد (2004م) الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني (نموذجًا)، طرابلس: مجلس تنمية الإبداع الثقافي- الجماهيرية.
- الصالح، نضال (2001م) النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الطالعي، رفيعة (2005م) الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، ط1، بيروت: الانتشار العربي.
- العبد الله، يحيى (2005م) الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، بيروت: المؤسسة العربية للنشر.
- العوين، عبد الله (2002م) صورة المرأة في القضية السعودية، جزآن، ط1، الرياض: مكتبة الملك عبد العزيز.
- العيد، يمنى (1998م) في الراوية العربية، ط1، بيروت: دار الآداب. (1999م) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت: دار الفارابي.
- الغذامي، عبد الله (2006م) المرأة واللغة، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- لطفي، عبد البديع (1997م) التركيب اللغوي للأدب، ط1، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

- المختار، محمد (1999م) الاغتراب والتطرف نحو العنف، القاهرة: دار غريب.

- المناصرة، حسين (2008م) ذاكرة رواية التسعينات قراءات في الرواية السعودية، ط1، بيروت: دار الفارابي.

- النعمي، حسن (2004م) رجع البصر، ط1، جدة: النادي الأدبي.

- المودن، حسن (2009م) الرواية والتحليل النصي: قراءات من منظور التحليل النفسي، ط1، الرباط: دار الأمان.

- النابلسي، عبد الغني تعطير الأنام في تعبير المنام، مجلدين، بيروت: دار الكتب العلمية.

- المونفين، مصطفى (2000م) تشكيل المكونات الروائية، ط2، اللاذقية: دار الحوار.

- الوهابي، عبدالرحمن (2008م) رواية المرأة السعودية والمتغيرات الثقافية النشأة والقضايا والتطور، دسوق: العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

- باختين، ميخائيل (2009م) الخطاب الروائي، ترجمة د. محمد برادة، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

- بارت، رولان (1988م) النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط1، بيروت: منشورات عويدات.

- باشلار، غاستون (1983م) جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات.

(1991م) شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. (1995م) شعلة قنديل، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

- بحراوي، حسن (1990م) بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- بروب، فلادمير (1989م) مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر باقادر، وأحمد عبد الرحمن نصر، جدة: النادي الأدبي بجدة.

- بن مسعود، رشيدة (1427هـ) جماليات السرد النسائي، ط1، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع.

- بورنوف، رولان (1991م) عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

- بوعزة، محمد (2003م) هيرمينوطيقا المحكي- النسق والكاوس في الرواية العربية، ط1، بيروت: الانتشار العربي.

- بنكراد، سعيد، سيميولوجيا الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة (نموذجًا) ط1، عمان: مجدلاوي. (2008م) السرد الروائي وتجربة المعنى، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- تودروف، تزفيتان (1987م) الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، وصابر حسن سلامة، ط1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. (1996م) الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم، ط1، حلب: مركز الإنماء الحضاري.

- جريدي، سامي (2008م) الرواية النسائية السعودية: خطاب المرأة وتشكيل السرد، ط1، بيروت: الانتشار العربي.

- جيرو، بيرو (1992م) علم الدلالة، ترجمة: د. منذر عياشي، دمشق: دار طلاس.

- جنيت، جيرار (1997م) خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، ط2، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

- حسين، سليمان (1999م) مضمرات النص والخطاب: دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- حليفي، شعيب (2006م) الرحلة في الأدب العربي، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. (2009م) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط1، الرباط: دار الأمان.

- حمادي، صالح، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، تونس: دار سلامة للطباعة والنشر والتوزيع.

- دوجلاس، فدوي مالطي (2003م) من التقليد إلى ما بعد الحداثة ، ط1، تقديم: جابر عصفور، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

- رزق، خليل (1998م) تحولات الحبكة: مقدمة لدراسة الرواية العربية، ط1، بيروت: مؤسسة الأشرف للطباعة والنشر.

- رمضان، نادية اللغة وأنظمتها بين القدماء المحدثين، القاهرة: دار الوفاء.

- ريكاردو، جان (1977م) قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهيم، دمشق: وزارة الثقافة.

- زكي، أحمد كمال (1980م) دراسات في النقد العربي، بيروت: دار الأندلس.

- زيعور، علي (2002م) الأحلام والرموز، ط1، بيروت: دار المناهل.

- سعيد، سعاد جبر (2008م) سيكولوجيا التفكير والوعي بالذات، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث.

- سويدان، سامي (1991م) في دلالية القصص وشعرية السرد، ط1، بيروت: دار الآداب.

- سيف، أديب (2006م) الملاءمات النقدية من عالم الدلالة إلى معالم التأويل، ط1، بيروت: دار العلم للملايين.

- شاخت، ريتشارد (1980م) الاغتراب، ترجمة: يوسف حسين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- شكري، عزيز ماضي (1978م) انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

- صالح، صلاح (2003م) سرد الآخر .. الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- عباس، فيصل (2004م) الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي، ط1، بيروت: دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر.

- عبد الرحمن، عبد الهادي (2008م) لعبة الترميز: دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، ط2، بيروت: الانتشار العربي.

- عبيد، محمد صابر (2007م) شعرية الحجب في خطاب الجسد، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- عثمان، بدري بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، بيروت: دار الحداثة.

- فاليت، برنار (1999م) النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

- فرويد، سيغموند
(1989م) الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود، عبد السلام الفقاش، ط3، القاهرة: دار المعارف.
(2003م) تفسير الأحلام، تقديم: مصطفى صفوان، ط1، بيروت: دار الفارابي.
فضل، صلاح: (1980م) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط2، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
(1995م) أساليب السرد في الرواية العربية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- قاسم، سيزا (1984م) بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، ط1، بيروت: دار التنوير.
- قصوري، إدريس (2008م) أسلوبية الرواية، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث.
- كرام، زهور (2004م) السرد النسائي العربي: مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدرسي.
- كريزويل، إديث (1993م) عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، ط1، الكويت: دار سعاد الصباح.
- كورتيس، جوزيف (2007م) مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: د. جمال حضري، الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- كونراد، جوزيف (1993م) الفن الروائي، ترجمة: بدر كرودكي، اللاذقية: دار الحوار.
- لحميداني، حميد (2000م) بنية النص السردي، ط3، الدار البيضاء: الثقافي للطباعة والنشر.
(2003م) القراءة وتوليد الدلالة، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- مبروك، مراد عبد الرحمن (1989م) الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر 1967-1984م، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
(1991م) توظيف التراث في الرواية العربية في مصر (1914-1986م) ط1، القاهرة: دار المعارف.
(2000م) بناء الزمن في الرواية المعاصرة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
(2002م) آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، ط1، الإسكندرية: دار الوفاء.

- مرتاض، عبد الملك (1998م) في نظرية الرواية، ط1، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون.

- معتصم، محمد (2007م) بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، ط1، الدار البيضاء: دار الأمان.

- مفتاح، محمد (1987م) تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- مندلاو، أ. أ (1997م) الزمن والرواية، ترجمة: إحسان عباس، ط1، بيروت: دار صادر.

- موكيالي، روجيه (1988م) العقد النفسية، ترجمة: موريس شربل، ط1، بيروت: منشورات عويدات.

- النعمي، حسن (1428ه) خطاب السرد في الرواية النسائية السعودية، جدة: النادي الأدبي.

- مهيدات، نهال (2008م) الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عمان: عالم الكتب الحديث.

- نوسي، عبد المجيد (2009م) التحليل السيميائي للخطاب الروائي: البنيات الخطابية، ط1، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدرسي.

- هامون، فيلب (1990م) سيميولوجيا الشخصيات الروائية، الرباط: دار الكلام.

- همفري، روبرت (2000م) تيار الوعي في الرواية، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة: دار غريب.

- يقطين، سعيد

(1985م) القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، مكناس: دار الثقافة.

(2005م) تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، ط4، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

(2006م) انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي.

(2006م) السرد العربي: مفاهيم وتجليات، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

الدوريات والمجلات:

- جامعة الملك سعود، مج5، الآداب (2)، الرياض، 1993م.
- الحياة الثقافية، ع 130، س 26، ديسمبر سنة 2001م.
- فصول، مج 12، ربيع، 1993م.
- الموقف الأدبي، مج 9، ع (1، 2)، أكتوبر سنة 1990م.

❋ ❋ ❋

قائمة المحتويات

الإهداء ..... أ

شكر وامتنان ..... ب

المقدمة 1

الفصل الأول المفهوم والتجليات 3

التحفيز (Motivation): 4

توزيع الوظائف عند بروب: 9

التحفيز في الدراسات البنيوية: 11

رولان بارت والوحدات الوظيفية: 14

2 . مفهوم الحلم في الدرس النقدي 18

الحلم في الرواية النسائية السعودية 25

المستوى المباشر للحلم: 27

المستوى غير المباشر: 36

الفصل الثاني تحفيز اللغة 47

2-1- مستويات لغة الحلم في الروايات: 48

2-1-1- اللغة التقريرية: 48

2-1-2- اللغة التصويرية: 51

2-1-3- اللغة التعبيرية: 53

2-1-4- اللغة التسجيلية: 57

2-2- المحفزات اللغوية في الروايات الحلمية: 61

2-2-1- التفتيت اللغوي: 62

2-2-1-1- لغة المفارقة في الروايات الحلمية: 63

2-2-1-2- اللغة الشعرية:.....73
2-2-2- الاغتراب اللغوي:.....88
2-2-2-1- لغة الحزن والانهزامية:.....89
2-2-2-2- لغة التقطيع وعدم الاستمرار (الهذيان):.....90
2-2-2-3- لغة الاستهزاء والسخرية:.....91

الفصل الثالث تحفيز الشخصية 94

3-1- التحفيز الوصفي للشخصية:.....95
3-1-1- حوافز اختيار الأسماء:.....96
3-1-2- وصف الشخصيات بين النمو والثبات:.....106
3-1-2-1- التحفيز الوصفي للخصيصة الثابتة:.....107
2-1-2-2- التحفيز الوصفي للخصيصة المتغيرة:.....111
3-3- التحفيز التشكيلي للشخصية:.....123
3-4- التحفيز التبادلي بين الشخصيات:.....148

الفصل الرابع تحفيز الحدث 166

4-1- ترابط الأفعال وبناء متوالية الحلم:.....169
4-2- التحفيز التشكيلي للحدث:.....174
4-2-1 التحفيز الفعلي المركزي:.....176
4-2-2 التحفيز الفعلي الفرعي:.....178

الفصل الخامس تحفيز الطبيعة الروائية 183

5-1- التحفيز التأليفي:.....184
5-1-1- التحفيز التأليفي للمؤثثات:.....184
5-1-2- التحفيز التأليفي للوصف:.....194

5-1-2-1- التحفيز الحكائي للمكان:..... 195
5-1-2-2- التحفيز التناظري السيكولوجي للوصف:..... 198
5-1-3- التحفيز التأليفي للتزييف الفني:..... 203
5-2- التحفيز الواقعي:..... 207
5-2-1 تحفيز المادة الواقعية (الوهم الواقعي):..... 207
5-2-2 تحفيز المادة الأسطورية في المتن الحكائي:..... 212
5-2-2-1- اللغة ذات الإيحاءات الأسطورية:..... 212
5-2-2-2- الشخصية الأسطورية:..... 213
5-2-2-3- الحدث الأسطوري:..... 219
5-2-2-4-الفضاء الأسطوري:..... 222
5-3- التحفيز الجمالي:..... 225
5-3-1- تحفيز النسق الإفرادي:..... 226
5-3-2- تحفيز النسق التركيبي:..... 229
5-2-3-1 النص التراثي في الروايات الحلمية:..... 230

الفصل السادس التحفيز الدلالي 245

6-1 – تحفيز الدلالة الاجتماعية:..... 246
6-1-1-الانتماء الاجتماعي للشخصيات:..... 246
6-1-2-الاغتراب الاجتماعي وتأصيل القيم:..... 248
6-1-3-الطبقية الاجتماعية:..... 256
6-1-4- الاستلاب والقهر الاجتماعي:..... 260
6-1-4-1- الاستلاب الجسدي:..... 260
6-1-4-2-الاستلاب العقائدي:..... 263
6-1-5- الرجولة بين الواقع والمأمول:..... 269

6-2- تحفيز الدلالة الحضارية:..... 272
6-2-1- الصراع الحضاري بين الذات/ الآخر:..... 273
6-2-2- الاستقلالية:..... 278
6-3- تحفيز الدلالة السياسية:..... 280
6-3-1- القضية الفلسطينية:..... 281
6-3-2- حرب الخليج الثانية:..... 282
6-4- تحفيز الدلالة النفسية:..... 284
عقدة النقص:..... 286
عقدة العار:..... 287
عقدة الذنب:..... 289
6-5- تحفيز الدلالة الرمزية:..... 290
6-5-1- المرأة والرمز:..... 290
6-5-1-1- اقتران الأمومة والطفولة بالوحدة والرغبة في التجدد:..... 291
6-5-1-1- اقتران المرأة بالخصوبة والتجدد:..... 293
6-5-1-3- اقتران المرأة الرمز بصورة الحيوانات:..... 300
6-5-2 رمزية الألوان:..... 311

الخاتمة 317

قائمة المصادر والمراجع 319

❋ ❋ ❋

قائمة الجداول

رقم الجدول	الجدول	الصفحة
1-1	الوظائف عند رولان بارت	15
2-1	الأحلام المباشرة في الروايات	35
1-3	التحفيز الفعلي لعلاقات الشخصيات	120
2-3	البرامج السردية لرواية الفردوس اليباب	128
3-3	البرامج السردية لرواية آدم يا سيدي	131
4-3	البرامج السردية لرواية أنثى العنكبوت	134
5-3	البرامج السردية لرواية وجهة البوصلة.....	140
6-3	البرامج السردية لرواية توبة وسلي	143
7-3	البرامج السردية لرواية مزامير من ورق	146
8-3	العلاقات التبادلية في رواية (الفردوس اليباب)...	148
9-3	العلاقات التبادلية في رواية آدم يا سيدي	151
10-3	العلاقات التبادلية في رواية أنثى العنكبوت	154
11-3	العلاقات التبادلية في رواية وجهة البوصلة	157
12-3	العلاقات التبادلية في رواية توبة وسلي	162
13-3	العلاقات التبادلية في رواية مزامير من ورق	164
1-5	استلهام الموروث الديني في الراويات الحلمية.....	238
1-6	شبكة العلاقات الاغترابية في الروايات	250
2-6	توزيع الألوان في الروايات الحلمية	312

❋ ❋ ❋

قائمة الأشكال

رقم الشكل	الشكل	الصفحة
1-1	التحفيز الروائي من منظور الدراسات النقدية.....	17
1-3	تمثل علاقة الرغبة عند غريماس	121
2-3	تمثل العامل والممثل في الحكي عند غريماس	124
3-3	تمثل البنية العميقة للفردوس اليباب	126
4-3	تمثل البنية العميقة لآدم يا سيدي	130
5-3	تمثل البنية العميقة لأنثى العنكبوت	133
6-3	تمثل البنية العميقة لوجهة البوصلة	137
7-3	تمثل البنية العميقة لتوبة وسلي	141
8-3	تمثل البنية العميقة لمزامير من ورق	145
1-4	مظهري الخطاب والحكاية في بنية الأحداث	166
2-4	بناء النويات والوساطات عند رولان بارت	175

❋ ❋ ❋

تحفيز الحلم

في الرواية النسائية السعودية

د. حنان عبد الله سحيم الغامدي

تنفرد هذه الدراسة عن غيرها من الدراسات التي تناولت الرواية السعودية بالمعالجة النقدية للحلم الروائي بشقيه المباشر وغير المباشر (اللاوعي) من خلال تطبيق آلية (التحفيز) وفق مقارباتها النقدية التي ابتدأت بمنجزات الشكلانية الروسية وانتهت بجهود البنيويين والدلاليين، سعيًا منها لتقديم أفق جديد في تلقي هذه الرواية العربية.

د. حنان عبدالله سحيم الغامدي
أستاذ الأدب والنقد المشارك بجامعة جدة.
باحثة في الدراسات السردية والنقدية الحديثة
لها ١٥ مؤلف منشور بين كتب وأبحاث.

دار الزيات للنشر و التوزيع

تحفيز الحلم

د. حنان عبد الله سحيم الغامدي

9 789778 441390