البحوث والدراسات

الرواية السعودية الجديدة: موضوعات الحكي وتقنيات الخطاب

د. مرسل فالح صالح العجمي*

ملخص:

شهدت الساحة الأدبية السعودية في عقد التسعينيات من القرن العشرين بروز متن روائي جديد، شكل ما يشبه القطيعة الفنية مع المنجز الروائي السابق، ودشَّن مرحلة جديدة في تطور الكتابة الروائية السعودية المعاصرة. يهدف هذا البحث إلى دراسة هذا المتن الجديد عبر محورين؛ محور موضوعاتي يتعلق بالموضوعات التي ظهرت في الرواية، ومحور تقني يتطرق إلى التقنيات التي استخدمت في الخطاب الروائي الذي قدم تلك الموضوعات.

إضاءات:

١ – شهدت الساحة الأدبية السعودية في عقد التسعينيات من القرن العشرين بروز متن روائي جديد(١)، شكَّل ما يشبه القطيعة الفنية مع المنجز الروائي السابق(٢)، ودشَّن مرحلة جديدة في تطور الكتابة الروائية السعودية المعاصرة. ويمكن تلمس جدة هذا المتن على مستويين متكاملين؛ **أولهما**: المستوى الموضوعاتي الذي يعالج موضوعات محظورة، ويناقش قضايا حساسة، كما يظهر في روايات تركي الحمد، وعبده خال، وإبراهيم ثابت، ورجاء الصانع، وسيف الإسلام بن سعود، **وثانيهما**: المستوى التقني/ الخطابي، الذي يرتبط بآليات تقديم الخطاب الروائي وتقنياته، وقد ظهرت الجدة على هذا المستوى في روايات غازي القصيبي، وعواض العصيمي، ورجاء عالم، وعلي الدميني، ويوسف المحيميد.

---

* دكتوراه في الأدب العربي، جامعة ميتشجان، الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٩٠م، أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت.

٢ – شارك في استنبات هذا المتن الجديد مؤلفان عرفا بحضورهما الأكاديمي والأدبي، قبل أن يكتبا الرواية، هما: تركي الحمد، وغازي القصيبي. وقد جاء إسهام الأول عبر ثلاثيته المعروفة: "العدامة"، و"الشميسي"، و"الكراديب"، التي اقتحم بها المؤلف الحديث عن موضوعات كانت محظورة، ولاسيما الجنس والسياسة والدين. هذه الجرأة الموضوعاتية التي ظهرت في ثلاثية الحمد، شجعت جيل الشباب للحديث عن محظورات أخرى، بغرض تقديم صورة واقعية للمجتمع السعودي المعاصر، تتصادم وتقوض فكرة المجتمع المثالي التي تروج لها الثقافة السائدة المحافظة في المجتمع السعودي. أما إسهام القصيبي فقد جاء على محورين؛ **الأول**: محور فني تجريبي تمثل في محاولاته المستمرة لتجاوز نتاجه السابق في نصوص لاحقة، ويتضح هذا في الفرق الشاسع بين روايته الأولى "شقة الحرية"، ورواياته اللاحقة، ولا سيما رواية "العصفورية" ورواية(٧)، **والثاني**: محور إنساني تمثل في تشجيعه المستمر، واحتضانه الصريح للأصوات الروائية الشابة، التي تقدم نصوصاً جديدة على المستوى الفني، وجريئة على المستوى الموضوعاتي، كما يظهر في تقريظه – على صفحة الغلاف الأخيرة – لروايات عبده خال، ورجاء الصانع.

٣ – يكشف هذا المتن عن نضج نظري وفني في التعامل مع الكتابة الروائية، سواء على مستوى الوعي بالرواية بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً، أو على مستوى الخطاب السردي الذي يحفظ للرواية خصوصيتها السردية، وقواعدها الفنية التي تحفظها دون السقوط في مآزق المباشرة أو شرك الأدلجة.

٤ – في سبيل تسويغ وصف هذا المتن الروائي بالجدة، سأقف وقفتين متتاليتين؛ **الوقفة الأولى** أمام موضوعات الحكي، و**الثانية** أمام تقنيات الخطاب، وأحسب أني لست في حاجة إلى التوكيد على أن هذا الفصل بين الحكي والخطاب هو فصل إجرائي تحليلي، وإلا فالنص الروائي، بوصفه إبداعاً وتلقياً يأتي كلاً متكاملاً في عملية الكتابة، وأثناء فعل القراءة.

موضوعات الحكي:

يمكن تصنيف الموضوعات التي عالجها المتن الروائي، وفق المحاور التالية:

- رواية السيرة الذاتية.
- رواية المجتمع الراهن.
- رواية التاريخ.
- رواية التخييل المضاعف.

رواية السيرة الذاتية:

منذ بحث الناقد الفرنسي فيليب لوجون "ميثاق السيرة الذاتية"(٣)، استقر في الدراسات النقدية تمييز واضح بين "السيرة الذاتية" و"رواية السيرة الذاتية"؛ فبينما تتأسس السيرة الذاتية على وقائع حياة شخصية فعلية، توجد في العالم الحقيقي، تنهض رواية السيرة الذاتية على وقائع متخيلة لشخصية روائية تخييلية. وهكذا فإن الفرق الحاسم بين السيرة الذاتية، ورواية السيرة الذاتية يكمن في المرجعية التي يحيل إليها النص المكتوب. فبينما يعقد كاتب السيرة "ميثاقاً" أدبياً مع قارئه المفترض، يتعهد فيه بأنه سيكون "صادقاً" في حديثه عن حياته التي تمثل المرجع المحال إليه، نلاحظ أن كاتب رواية السيرة الذاتية يعقد مع قارئه "ميثاقاً" أدبياً يحذره فيه من مطابقة الأحداث الروائية مع حياة المؤلف الحقيقي خارج النص. ومع أن السيرة الذاتية قد تكتب بضمير الغائب – كما في الأيام لطه حسين – ورواية السيرة الذاتية قد تكتب بضمير المتكلم –كما في سماء مقلوبة لناصر الظفيري – فإن هذا التداخل في الضمائر، لن يغيب السمة الفارقة والمائزة للنصين، التي تتمثل – كما ذكرت – في نوع المرجعية، وفي الميثاق المبرم بين المؤلف والقارئ.

استناداً إلى التحديد السابق، يظهر في المتن الروائي ثلاث روايات تنتمي إلى رواية السيرة الذاتية، فما السمات المائزة لهذه الروايات؟ تتمثل الإجابة في الملاحظات الآتية:

١ – تشترك الروايات الثلاث في تحذير القارئ من قراءة هذه النصوص، بوصفها سيراً ذاتية، وبينما يظهر التحذير مباشراً، وصريحاً في تصدير رواية "شقة الحرية"، ويؤكد أن "جميع أبطال هذه الرواية وجميع أحداثها من نسج الخيال .. وأي محاولة للبحث عن الواقع في الخيال ستكون مضيعة لوقت القارئ الكريم"، يظهر التحذير بصورة ضمنية وغير مباشرة في الروايتين الأخريين، وذلك عندما عقدت البطولة حول شخصية تحمل اسماً مغايراً لاسم المؤلف الحقيقي، فكأن المؤلف يحذر القارئ من المطابقة بينه وبين البطل من جهة، ويطلب منه أن يقرأ هذه الرواية بوصفها نصاً تخييلياً لا يتمحور حول حياة المؤلف الفعلية.

٢ – تشترك الروايات الثلاث في أنها تنهض على موضوعة الاكتشاف المتأخر الذي ينظر من خلالها المؤلف الحقيقي، إلى فترة حاسمة من تطورات حياة البطل السابقة. نلحظ هذا أولاً مع فؤاد الطارف في "شقة الحرية"، حيث ركز السارد ومن ورائه المؤلف، على مرحلة فؤاد الجامعية التي قضاها في "قاهرة" أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات؛ ففي هذه المرحلة تشكلت تطلعاته القومية، وعايش تطورات تجاربه الأدبية، وعاصر اكتشافاته الجسدية الحارقة، ونلحظ هذا مرة ثانية مع بطل ثلاثية تركي الحمد، هشام العابر الذي نتابعه وهو يبدأ مرحلته الجامعية في "رياض" السبعينيات، بعد أن جاءها من الدمام محملاً بالخوف من الاعتقال، وانتهت رحلته وهو يؤخذ مخفوراً إلى كراديب جدة حيث سجن هناك مدة طويلة. ونلحظه مرة أخيرة مع زاهي الجبالي، بطل "الإرهابي(٢٠)" الذي عاش فترة شبابه الغض مع مجموعة دينية متشددة، أرادت أن تجعل منه أداة من أدواتها القاتلة لو لم ينسحب في اللحظة المناسبة. وما دام الاكتشاف المتأخر لوعي الأبطال يتم عبر وجهة نظر المؤلف الضمني الذي يظهر لنا في النص، فإن عملية تقديم هذا الاكتشاف يتضمن – بالضرورة – ثلاث مراحل متصاعدة: مرحلة الوجود في العالم، وهذه مرحلة معطاة لازبة، ومرحلة الوعي الذاتي بذلك الوجود اللازب، وهذه مرحلة محكومة بتطورات

الصيرورة الفكرية للمؤلف، ومرحلة الكتابة عن ذلك الوعي، وهذه مرحلة مهمومة بالتواصل مع قارئ مفترض. ولأن المسألة خرجت من دائرة التأمل الذاتي، الذي يجوس في ذهن المتأمل في لحظات توحده بصورة هلامية، إلى دائرة الكتابة السردية التي يعاني فيها المؤلف مشقة الكتابة، فلا شك، أن ثمة رسالة تدفع المؤلف الحقيقي إلى أن يجشم نفسه عناء الكتابة، وإعادة الكتابة، حتى يكتمل عنده النص. هذه الرسالة ستكون موضوع الملاحظة الأخيرة.

٣ – يظهر في الروايات الثلاث، ميل واضح لنقد الثقافة السائدة، على مستويات متعددة، فعلى المستوى السياسي توجه "شقة الحرية" نقداً عنيفاً مضمراً إلى مجمل التيارات السياسية السائدة في قاهرة الستينيات، باعتبارها – القاهرة – عينة تمثيلية معبرة عن الحراك السياسي العربي في منتصف القرن العشرين. وتوجه ثلاثية تركي الحمد، النقد إلى الذات – ممثلة بهشام العابر – لتورطها في حزب محظور متهور، وإلى قيادة الحزب التي تعاملت بطيش ورعونة في عدم حرصها على سرية أسماء أعضائها، وإلى الحكومة التي تعاملت بعنف شديد مع أعضاء ذلك الحزب، ولاسيما الشبان منهم. أما رواية الإرهابي(٢٠)، فتوجه النقد إلى المؤسسة السياسية التي تجاهلت معسكرات الأدلجة الدينية، التي كانت تغذي تياراً دينياً متطرفاً، يكفر النظام السياسي القائم، ويقمع مخالفيه عن طريق التشهير والتكفير. وعلى المستوى الاجتماعي، جاء خطاب تلك الروايات صادماً لقناعات المجتمع المحافظ، الذي استفزته "شقة الحرية" في حديثها عن العلاقات الحميمة بين الرجال والنساء في القاهرة. وصدمته تجارب هشام العابر مع "سوير" في مدينة الرياض من ناحية، وعنف اللغة الجارحة التي كان يستخدمها المحققون مع هشام العابر في سجن جدة من ناحية أخرى. وصعقته حكاية زاهي الجبالي مع التيار الديني المتطرف، الذي يحاول أن يحل محل المؤسسة الدينية الرسمية. إن هذه الجرأة في الحديث عن المحظورات، وفي التطرق إلى المسكوت عنه – نقد المؤسسة الدينية – أشعل جدلاً صاخباً في الأوساط الفكرية والثقافية السعودية بين المحافظين والحداثيين – بحسب

تصنيف الساحة الثقافية السعودية – يمكن تلمس بعض جوانبه فيما يقال عن تركي الحمد وعبدالله ثابت، وغازي القصيبي على صفحات مواقع الإنترنت في الوقت الراهن. ودون الدخول في تفاصيل هذه المعركة(٤)؛ لأنها تأتي ضمن سياق نظرية التلقي من جانب ونظرية الاجتماع الأدبي من جانب آخر، فإنه يمكن القول: إن هذه الروايات قد زعزعت رسوخ فكرة المجتمع المثالي الذي تلح عليه كتابات الثقافة السائدة على المستويين: الاجتماعي والسياسي/ الديني.

رواية المجتمع الراهن:

إذا حددت هذه الرواية بوصفها الرواية التي تتخذ من العلاقات الإنسانية في المجتمع السعودي المعاصر، محوراً حكائياً لعالمها السردي، فإن هذا التحديد يثير إشكالين؛ يتعلق **أولهما** بالمتن، و**ثانيهما** بالموضوعات. يتمثل إشكال المتن في أنه – ومع حرصي الشديد في الحصول على نصوص الرواية السعودية الجديدة – لا يمكنني القول بأني قد حصلت على "كل" الروايات الجديدة لأسباب متعددة، منها تدفق إصدار الروايات، ومنها صعوبات توزيع تلك الروايات. أما إشكال الموضوعات فيتمثل في تعدد موضوعات رواية المجتمع الراهن، التي غطت محاور متباينة كتباين التطرف والإرهاب الذي يُرصد في "ريح الجنة" و"الانتحار المأجور" وقسوة الحياة المدينية التي تظهر في "مدن تأكل العشب". ولعدم حصولي على "كل" روايات هذه الرواية، وبسبب التنوع الموضوعاتي للمتن الروائي المتوفر، فسأقصر اهتمامي على موضوعة واحدة، برزت بوضوح لافت للانتباه في رواية المجتمع الراهن. وفي سبيل الكشف عنها، سأضع فيما يلي قائمة بالروايات التي تكشف عن حضور تلك الموضوعة:

- بنات الرياض — رجاء الصانع
- ستر — رجاء عالم
- القارورة — يوسف المحيميد
- الفردوس اليباب — ليلى الجُهني
- جهة البوصلة — نورة الغامدي

– فسوق	عبده خال
– عندما ينطق الصمت	حنان مصطفى
– سعوديات	سارة العليوي
– الآخرون	صبا الحرز
– هند والعسكر	بدرية البشر

تثير هذه القائمة الملاحظات الآتية:

– تحضر المرأة – مؤلفة – بصورة طاغية، حيث كتبت ثماني روايات من الروايات العشر، بأقلام نسائية، وهذا يعكس حضورها الفاعل في المتن الروائي السعودي الجديد، حيث تشكل الأسماء النسائية نسبة كبيرة من الأقلام الروائية. ولأن تعليل هذه الملاحظة يحتاج إلى وقفة متأنية في اجتماعية الأدب. وتداولية النص الروائي في المجتمع السعودي المعاصر، فسأكتفي بالإشارة إلى أن المرأة الروائية، قد اتخذت من الكتابة السردية أداة لنقد الثقافة السائدة، التي تتعمد إقصاء المرأة وتهميشها في الواقع الفعلي(٥).

– تحضر المرأة – بطلة – بصورة كلية في هذه القائمة، وذلك لأن "كل" روايات هذه القائمة تنهض على بطولة نسائية، بما في ذلك روايتي "القارورة" و"فسوق". وتخوض المرأة في هذه البطولة صراعاً حاداً، وصداماً عنيفاً مع مجتمعها الذكوري الراهن؛ ما دفعها إلى تأسيس علاقات نسائية بديلة عوضاً عن القبول بالعلاقات القائمة بين الرجل والمرأة في المجتمع الراهن، كما تكشف عن هذا رواية "الآخرون"، أو أدى بها إلى الانتحار من جرَّاء التفريط في عفتها، مع من تثق به قبل الزواج، كما في "الفردوس اليباب"، أو قادها إلى التصادم القانوني/ الاجتماعي، الذي أُجهض بفعل إرهابي كما في "ستر". أو أرغمها على الانسحاب من المجتمع بسبب ممارسة خاطئة قام بها بعض أفراد المؤسسة الدينية كما في "فسوق". إن هذه الروايات تصف إشكالات المرأة في مجتمعها الراهن على مستوى البطولة في العالم التخييلي. وتمثل دعوة غير مباشرة للنهوض بالمجتمع على أسس سليمة وصحيحة على مستوى التأليف

في العالم الفعلي. فكأن هذه الروايات تريد أن تقول –عبر العالم الروائي– لن تكون هناك علاقة إنسانية سوية إلا إذا أعيدت المرأة إلى المركز بجانب الرجل ليكونا ثنائياً مكتملاً تنهض العلاقة فيه على التكامل وليس التفاضل بين طرفي العلاقة. ومما له دلالة في توكيد هذه الفكرة، أن المرأة –روائياً– لا تحقق حضورها الكامل والإيجابي إلا من خلال حضور رجل "مثالي" يقبل –عكس المجتمع– أن تكون معه في المركز لا في الهامش بالنسبة إليه، كما نلاحظ في نهايات "الآخرون"، و"ستر" و"بنات الرياض".

– إن حضور المرأة – مؤلفة وبطلة – هو محاولة تقويض من جهة، وصرخة احتجاج من جهة ثانية، وحلم يقظة من جهة ثالثة. وقد جاء التقويض في "فسوق" عبر نقد عنيف موجه إلى ممارسات بعض أفراد المؤسسة الدينية التي دمرت حياة البطلة. وتمثل الاحتجاج في "بنات الرياض" –كما في حكاية سديم– وظهور حلم اليقظة في "جهة البوصلة". وفي كل الحالات، تراهن المرأة –ومن يتبنى قضيتها– على أن فعل الكتابة الروائية، قادر على زعزعة الثقافة السائدة تمهيداً لثقافة جديدة يتقلص فيها التهميش للمرأة وللرجل. وهنا يكمن الحلم الذي ينفتح على المستقبل.

– يتفاوت النضج الفني لرواية المجتمع الراهن؛ فبينما تحقق بعض الروايات مستوى فنياً عالياً كما في "ستر" و"فسوق" و"الفردوس اليباب" و"جهة البوصلة"، تأتي بعض الروايات في مكانة وسطى مثل "القارورة" و"بنات الرياض". فالقارورة –مثلاً– تعاني خللاً فنياً واضحاً في تشخيص بطلة القصة، وبناء الحبكة. أما "بنات الرياض"، فهي رواية تعتمد على الحكي، وإن قدمت بصورة ذكية وجديدة عبر اتكاء المؤلفة على تقنية "الإنترنت".

– تتميز هذه الرواية، بسمة أسلوبية تظهر في اللغة المستخدمة في تقديم الرواية؛ ففي هذا التقديم يظهر مستويان مختلفان من اللغة؛ **المستوى الأول** يأتينا عبر صوت السارد/ الساردة، ومن ورائه المؤلف/المؤلفة. ويبدو هذا الصوت محتفياً باللغة محتشداً لها إلى حد أن تصل في بعض الأحيان إلى حدود

اللغة الشعرية، كما في "ستر" و"الفردوس اليباب" و"جهة البوصلة" وبعض مقاطع "بنات الرياض". و**المستوى الثاني** يظهر في الحوارات المتبادلة بين أبطال/بطلات العالم الروائي، وقد جاء هذا الحوار باللهجة العامية في بعض الروايات كما في "سعوديات" و"بنات الرياض" و"الفردوس اليباب"، ومع احترامي لمن يرفض استخدام العامية في الحوار الروائي، فإني أحسب أن تلك الحوارات قد أضافت إلى تلك الروايات جانباً جمالياً وخصوصية لغوية، تمثلت في أن هذا التنوع اللهجي يكشف عن مستويات الأبطال الثقافية والاجتماعية والجهوية. وأحسب أن رجاء الصانع قد نجحت في تقديم هذا التنوع اللغوي في "بنات الرياض" إلى حد بعيد، حيث كشفت تلك الحوارات عن دواخل الشخصيات، وانتماءاتها الاجتماعية، وتنوعاتها اللهجية بصورة جيدة. وفي رواية "الفردوس اليباب"، وظفت المؤلفة الحوارات العامية بطريقة رائعة للكشف عن المواقف النفسية والأخلاقية – خطأ أو صواباً – التي تنظر من خلالها الشخصيات بعضها إلى بعض، وسأقف فقط أمام عبارة جارحة قالها عامر لمحبوبته صبا، عندما صرحت له بأنها حامل، وأنه هو والد الجنين: "يا ستي ما أحد جبرك، وإذا كان ع الحب فالحب راح، ضاع، بح (وأشار بيديه) والنونو إللي في بطنك اضحكي بيه على غيري، ولَّا دوري مين أبوه" (ص٢). إن هذا الحوار يكشف بصورة عميقة عن قدرة المؤلفة على تصوير نذالة عامر من جهة، وسذاجة صبا من جهة ثانية، والضغط الاجتماعي الكامن وراء هذا المقطع من جهة ثالثة.

رواية التاريخ:

كتب د. سيف الإسلام بن سعود بن عبدالعزيز آل سعود(٦)، روايتين تاريخيتين هما: "قلب من بنقلان" و"طنين"، وتمثل هاتان الروايتان إسهاماً متفرداً في الرواية التاريخية ليس على مستوى المتن الروائي السعودي، بل على مستوى الرواية العربية المعاصرة. ومسوغ هذا الحكم يعتمد على اختلاف إسهام سيف الإسلام عن الرواية التاريخية العربية، فبينما تظهر الرواية العربية

التاريخية، في بعض نماذجها، استجابة عاطفية، وحنيناً وجدانياً نحو ماضٍ مشرق (وا سلاماه) أو تعلة موضوعية لرواية رومانسية على مستوى الأبطال. وقناعاً أيديولوجياً على مستوى المؤلف الضمني (روايات جورجي زيدان)، أو إسقاطاً سياسياً معاصراً عبر استحضار أزمنة حضارية، وسياسية سابقة (روايات نجيب محفوظ التاريخية، والزيني بركات) – أقول إذا كانت الرواية العربية التاريخية قد جاءت على ذلك النحو، فإن إسهام سيف الإسلام قد اتخذ مقترباً جديداً ومعالجة مختلفة، ويتمثل الاختلاف والجدة في احتفاء المؤلف بالمهمش في الوضعية الاجتماعية القائمة، والمقصى من السياق السياسي السائد. وللتفصيل سأبدأ بالرواية الأولى: "قلب من بنقلان".

عقدت بطولة هذه الرواية لشخصية هامشية – بحسب موقعها في السياق الاجتماعي السائد اللاحق – تمثل مئات النساء، اللاتي كن حرائر ثم أصبحن إماءً. فالفتاة مريم – بطلة القصة– اختطفت صغيرة من بلدتها في بلوشستان من أرض فارس، ثم بيعت إلى سلطان عمان، وهكذا انتقلت من فضاء الحرية إلى شرك العبودية، وأصبحت بضاعة يتهاداها الأمراء والسلاطين، حتى انتهت رحلتها إلى قصر الأمير سعود بن عبدالعزيز (ولي عهد المملكة العربية السعودية في خمسينيات القرن العشرين). ومع أن هذه الفتاة/ الأمة أصبحت "أم عيال" (ص٢٤٦) للملك سعود في فترة لاحقة، فإن قصتها المعروضة في الرواية، تمحورت حول حياتها في القصر الملكي بوصفها "أمة" ثم "محظية" ثم "أم عيال"، وقد تكشف هذا المحور عبر محاورتها مع ولدها، وسارد قصتها في الرواية، حيث باحت الأم بحكايتها، وكتب الابن روايتها التي تضمنت "حكايات التاريخ المسكوت عنه" (ص٢٩٢)، فيما يتعلق ببدايات الأم، ونهايات الأب.

تستهل الرواية بإهداء يكشف عن صراع عايشه المؤلف قبل أن ينشر روايته. يقول في الإهداء: "إلى الروح التي انتصرت على العقل الذي مانع طويلاً في كشف وقائع الإبحار عبر شواطئ الزمن الماضي؛ بحثاً عن الجذور، وعن أصل الدموع التي رأيتها ذات يوم في عيون أم مسنة كف بصرها بعد أن قوست

الأيام ظهرها، وأقعدتها تصاريف الدهر" (ص٩). بعد هذا الإهداء يقدم الرواية سارد صريح يتطابق موقفه مع موقف المؤلف الضمني في النص، ويعكس وجهة نظر المؤلف الحقيقي خارج النص. وعلى مدى سبعة أيام تدور فيها حوارات طويلة بين الأم والابن، تنكشف لنا حكاية "التغريبة البنقلانية" (ص٣٩٧)، التي بدأت بخطف الصغيرة مريم من بنقلان، وانتهت في قصر الأمير/ الملك سعود في الرياض. ومع أن الرواية تتمحور حول هذه الفتاة البنقلانية، فإن المؤلف قد كرس جزءاً كبيراً من القسم الثاني للفترة الأخيرة من حكم الملك سعود، وما حدث فيها من تغيرات نفسية للملك، وللبطلة وللسارد، من جهة، وما جدَّ من متغيرات سياسية، جعلت حي الناصرية – باعتباره رمزاً – حياً هامشياً مهمشاً في فترة ما بعد الملك سعود من جهة أخرى.

إن رغبة المؤلف في رد الاعتبار للبطلة المهمشة، يتمثل على مستوى الفعل، بكتابة هذه الرواية، ويتمثل على مستوى الوعي بهذه الكلمات يسوغ بها رغبته في الكتابة. يقول المؤلف عن هذا الوعي: "لم أكن أرغب منذ البداية في أن أجعل من والدتي مجرد ساردة للقصص، أو "حكواتية" مسلية. كنت أرغب في أن أجعلها شاهدة على عصر مثير انقضى، وإن برؤية ذاتية ضيقة للأحداث" (ص٤٧). ويلاحظ أن السارد في حديثه عن تهميش أمه، وإقصاء أبيه، كان يحاول أن يكتب "بلغة محايدة" تنأى جاهدة عن الوقوع في دائرة التعاطف الوجداني، ولهذا جاءت لغة الرواية، في بعض الأحيان، جارحة وصادمة لتوقعات القارئ الرومانسي، يكشف عن هذه المحاولة الكتابية، هذا الحوار بين الأم والابن، الذي يتعلق بوالد السارد / المؤلف:

"كان والدك يُسمعنا تلك الجمل الاستنكارية التي حفظناها عن ظهر قلب، بعد كل محادثة تلفونية مع مستشاريه في هذا الشأن؛ يقولها وهو ينظر محملقاً في عيوننا – نحن نسوته – وكأنه ينتظر منا أن نهدئ من روعه، عبر دعوته لتذكر التاريخ وعبره، أو مناشدته أن يصبر، ويعد للأمر عدته، حتى تنجلي عاصفة الثوار العاتية. لكننا كنا دائماً نخذله، ولا يجد منا نحن السراري .. سوى

أن نخبره بأننا دعونا الله ليلة البارحة، أن (يقصف) عمر أصحاب الإذاعات، والذين (يخطون) بأقلامهم سفاهات كهذه وإننا عازمات هذه الليلة – وكل ليلة – على تكرار رد فعلنا العنيف ذاك!"(ص٣٦٤). هذا التصوير "الموضوعي" أعطى الرواية طعماً حارقاً يحبط توقعات القارئ الرومانسي بصورة حادة. وما بين حكاية الأم، وإقصاء الأب تبدو "قلب من بنقلان" رواية جديدة، تقدم التاريخ بصورة محايثة، عبر رؤية تأملية تبتعد عن التمجيد والتجميل.

في روايته الثانية "طنين"، يعود المؤلف إلى لحظة حرجة من لحظات الدولة السعودية الثانية، وإلى شخصية مقصاة مهمشة، لعبت دوراً "مشبوهاً" وانتهت نهاية فاشلة. مرة أخرى يكشف المؤلف في "إهدائه" و"شكره" عن محفزاته النفسية التي دفعته إلى كتابة هذه الرواية، والتي أعاد فيها إلى مركز العالم الروائي شخصية، وضعت في هامش السياق السياسي السعودي، قديماً وحديثاً. يتولى تقديم الخطاب الروائي، سارد متخفٍّ يمهد لظهور البطل في الفضاء الروائي.

يبدأ السارد بتحديد المكان والزمان والحدث. فالمكان مكة المكرمة، والزمان صباح الاثنين ١٦ يونيو ١٨٦١م، والحدث وفاة الأمير خالد بن سعود: بطل الرواية(ص١٥). فبعد وفاة الأمير/البطل، يلملم رئيس الحرس، أغراض المتوفى، تمهيداً للقيام بالإجراءات المتبعة: كتابة إخطار بالوفاة، جرد موجودات المتوفى من حاجات وكتب ورسائل، تجهيز الميت للصلاة عليه بعد صلاة العصر في الحرم. ولأن الوفاة حدثت في الصباح، فقد توافر لرئيس الحرس فسحة زمنية كافية لقراءة رسائل الأمير/ البطل/ المتوفى. وعبر قراءة الرسائل، يتابع القارئ تطورات حياة البطل، منذ طفولته في الدرعية، حيث عايش الانتصارات، إلى يفاعته التي عاصرت الهزيمة والأسر، ثم شبابه الذي قضاه في "ضيافة" محمد علي حاكم مصر آنذاك، ثم عودته إلى نجد حاكماً بمساعدة الجيش المصري، وأخيراً هزيمته ووضعه تحت الإقامة الجبرية في مكة المكرمة حتى وفاته. ومع أننا نسمع صوت البطل مباشرة عبر رسائله إلى صديقه الذي يسكن الرياض،

فإن السارد المتخفي يعد مسؤولاً عن تقديم هذا الصوت، وعن التعليق الختامي الذي ختمت به الرواية. وعلى الرغم من تمحور الرواية حول حياة هذا الأمير، فإن المؤلف قد استخدم بطله في بعض الأحيان قناعاً فنياً يناقش عبره قضايا "شائكة"، ويقدم تأملات سياسية تقوّم الماضي وتستشرف المستقبل، كما يتضح على سبيل المثال، في تأملات الأمير خالد بن سعود حول سقوط الدرعية، وصراع الإخوة في الدولة السعودية الثانية، والتطلع إلى نظام سياسي إصلاحي، وللتمثيل سأذكر مثالين فقط:

يقول الأمير خالد بن سعود مخاطباً صديقه عمر بن محيمل:

"حركية الإسلام الدائمة، ونزوع أقوام من أتباعه إلى اعتبار أنفسهم جماعة المسلمين، وليسوا جماعة من المسلمين، وأنهم المؤمنون وغيرهم مجرد متمسحون (كذا) بالدين، سيجعل احتمالية مشاهدة (سلفي) ينادي بأعلى صوته: سقوط حلف الشيخ و(الأمير) وما يرمز إليه، وبأن إسلام الدرعية إسلام مداهن. احتمال واقعي ملموس!" (ص٣٣).

في الرسالة السابعة، قدم البطل مشروعه الإصلاحي المنشود على هذا النحو؛ يقول مخاطباً صديقه:

«اتفقت يا حمد، أنا ومشاري (ابن البطل) على أن حاكم نجد السعودي، يتوجب عليه في مرحلة متأخرة من مراحل تكون دولته أن يختار بين البقاء أسير الشعارات ومفاهيم عصبية تأسيس الكيانات، وبين ضروريات اتخاذ المواقف التي تجعل من بلاده متسقة مع حركة تقدمية التاريخ، ومع متطلبات السلم، والتعاون، والتبادلية مع عالم ما وراء الصحراء، والأهم من كل هذا ألا ينظر للغير – كما تدعو لذلك ثقافة التحشد حوله – على أنه إما معه أو ضده، أو أن على المختلف أن يختار بين الكفر والإيمان حسب التنميط المحلي» (ص٣٣٤).

في المثالين السابقين، يتضح أن ما قيل في الرسالتين، هو تعبير عما يريده المؤلف الحقيقي أكثر منه كشفاً عن مواقف البطل داخل النص الروائي، نظراً

للفارق الفكري والمفارقة اللغوية بين ما يقال في النص، والمستوى المعرفي والأسلوب اللغوي عند مثقفي منتصف القرن التاسع عشر.

أخيراً تجدر الإشارة إلى أن المؤلف – في الروايتين – يبتعد عن التيار السائد في الكتابات التاريخية التي تتعرض للأسر الحاكمة. وذلك عندما لم يتكئ على شخصيات مشهورة وفاعلة، وإنما ركز على شخصيات مهمشة أو مقصاة سواء في الوقت القديم، أو الزمن الحديث. وأظن أن وراء هذا التركيز موقفاً إنسانياً وتوجهاً سياسياً؛ يتمثل الموقف الإنساني في أن لحظات الانكسار والهزيمة تظهر جوهر الإنسان، وتفسح المجال للتأمل، على النقيض من الكتابات التمجيدية التي تغيب الإنسان – في الشخصيات التاريخية – عبر أسطرة مغالية تجعله خارج حدود الزمان، وشروط إمكانيات الإنسان. أما التوجه السياسي فيتمثل في النظر إلى الأحداث التاريخية السابقة – العام منها والخاص – بغرض الاستفادة منها في المستقبل، وهذا أمر لن يتحقق في الكتابة التمجيدية، لأنها تخفي إخفاقات الماضي، وتتجاهل مخاطر المستقبل.

رواية التخييل المضاعف:

مع أن كل رواية تعتمد على التخييل، فإن هناك مستويات مختلفة، ومرجعيات متباينة تنهض عليها عملية التخييل، وفي سبيل توضيح ما أقصده برواية التخييل المضاعف، سأشير إلى ثلاث روايات تقدم أو تنهض على ثلاثة مستويات لعملية التخييل وتحيل إلى ثلاثة مراجع مختلفة للتخييل. **الرواية الأولى**: "بنات الرياض"، التي تظهر فيها عملية التخييل مباشرة في علاقتها بالمرجع الذي تحيل إليه، والذي يتمثل أولاً: في السياق الاجتماعي السعودي في مدينة الرياض في مطلع الألفية الثالثة، وثانياً: في العلاقات الإنسانية التي تتحكم في وضعية المرأة السعودية في ذلك السياق. وقد جاءت عملية التخييل مباشرة من حيث اعتماد الفضاء الروائي على السياق الاجتماعي الخارجي؛ بعبارة أخرى: لن يتمكن القارئ من فهم هذه الرواية وتقويمها، إلا إذا نظر إليها بوصفها تمثيلاً تخييلياً لعالم فعلي خارجي، ومن هنا لا يمكن قراءة هذه الرواية في حالة

تغييب المرجع الخارجي، لأنها – في هذه الحالة – ستفقد دلالة فضائها الموضوعاتي، وموقف مؤلفتها الأيديولوجي المستتر. وهكذا تبدو عملية التخييل مباشرة، والمرجعية لازمة. في **الرواية الثانية**: "الموت يمر من هنا" تبدو عملية التخييل غير مباشرة في علاقاتها وإحالتها إلى مرجع التخييل. فعملية التخييل هنا، وإن كانت تنهض على معطيات واقعية تتمثل في قرية السوداء، فإنها تؤسس عالماً مفارقاً للعالم الفعلي/ الواقعي، وأول علامات هذه المفارقة للعالم الخارجي، تظهر في محاولة السارد/ المؤلف أسطرة الجانب السياسي كما يُقَدم في قلعة السوادي التخييلية. فهذه القلعة/ الرمز/ الأسطورة نقلت عملية التخييل من المستوى المباشر الذي يحيل فيه العالم السردي إلى مرجعه الخارجي، إلى مستوى ثانٍ غير مباشر، انبتت فيه العلاقة بين الفضاء الروائي والمرجع الخارجي، وهكذا انقطعت عملية الإحالة من النص إلى الخارج، فيما يتعلق بقلعة السوادي. هذا المستوى من التخييل، الذي ينهض في جزء منه، وبغرض تأثيث عالمه السردي على معطيات خارجية، بينما ينهض في جزء آخر، على عالم تخييلي محض، بغرض بناء ما يمكن أن يطلق عليه "المعادل الموضوعي" لموقف المؤلف الأيديولوجي، يشكل مرحلة وسطى بين التخييل المباشر، والتخييل المضاعف. في **الرواية الثالثة** "لغط موتى" تبدو عملية التخييل منقطعة عن أية مرجعية خارجية، لأن التخييل يحيل إلى نفسه. وهكذا نكون في حضرة التخييل المضاعف. ففي هذه الرواية، لا نقرأ رواية تنهض على معطيات خارجية، وإنما نعايش معاناة البطل وهو محاصر باحتجاجات شخصياته وهي تتشكل على صفحات النص السردي. ومن هنا يغيب المرجع الخارجي أو بعبارة أدق تغيب إحالة المؤلف إلى العالم الخارجي، وحتى عندما يحضر هذا العالم (الخارجي)، فإنه يحضر عبر وعي الشخصيات، وليس بوصفه معطى خارجياً حقيقياً.

هذا الانفصال بين العالم السردي، والعالم الفعلي، وقيام العالم التخييلي

على معطياته الداخلية، وبصورة حصرية، هو ما يشكل ما أطلقت عليه التخييل المضاعف.

استناداً إلى هذا التحديد، وجدت في المتن الروائي السعودي الجديد، عدداً قليلاً من الروايات التي تستخدم تقنية التخييل المضاعف. وتبدو رجاء عالم أبرز من كتب هذا النمط الروائي، الذي يظهر في معظم أعمالها ما عدا روايتي "ستر" و"خاتم".

إضافة إلى روايات رجاء عالم، ظهر التخييل المضاعف في رواية عواض العصيمي "قنص" ورواية علي الدميني "الغيمة الرصاصية". وقد ظهر في رواية التخييل المضاعف بعض السمات المائزة، التي سأذكر منها ما يلي:

– ينهض العالم السردي على عملية الكتابة، التي تؤسس مرجعية النص الروائي من جانب، وتؤثث العالم التخييلي من جانب آخر. ففي رواية "حُبَّى" – على سبيل المثال – ينهض السرد على أسطرة الواقع المتخيل بفعل الكتابة، سواء بالحديث عن "حُبَّى" بطلة الرواية الأسطورة المؤسطرة، أو في وصف رحلة حيان، والسارح، والعارف في الوصول إلى حضرتها ومعرفة حقيقتها. وهكذا فإن حُبَّى، والرحلة، والفضاء السردي بأكمله لا يوجد إلا على صفحات الرواية، ولا يحضر إلا بفعل الكتابة. وتظهر هذه السمة بصورة واضحة في "طريق الحرير" و"الغيمة الرصاصية". ففي "طريق الحرير" ينهض السرد متمحوراً حول لعبة الشطرنج التي تعادل لعبة الكتابة التي تمارسها المؤلفة، والتي أعلنت عنها في الفصل الأخير عندما ذكرت اسمها الحقيقي، ولعبتها التأليفية بشكل صريح. أما "الغيمة الرصاصية" فيتأسس عالمها السردي، عبر إحالة نص حديثٍ إلى نص قديم، يكونان معاً رحلة المؤلف في كتابة نصه السردي المتكامل. وفي رواية "قنص" تشكل عملية الكتابة، المرجع الوحيد الذي ينبثق منه النص ويؤسس حضوره، في الفضاءات السردية وفي رسم الشخصيات الروائية المختلفة.

– تتفق روايات التخييل المضاعف، في أنها تختم دائماً بنهايات مفتوحة.

وتكشف هذه النهايات المفتوحة – مرة أخرى – عن انقطاع الصلة بين هذه الرواية والمرجع الخارجي من جهة، وبينها وبين الرواية التقليدية من جهة أخرى. فإذا كانت الرواية التقليدية التي تتخذ من الواقع الخارجي مرجعاً، تبدأ من لحظة محددة، وتنتهي نهاية واضحة، فإن رواية التخييل المضاعف تحاول أن تقوض هذه التقنية مرتين؛ مرة بالانفتاح على عوالم سردية لا يحكمها قانون الضرورة أو الاحتمال، ومرة باعتماد العملية الكتابية مرجعاً يؤسس العالم الروائي، ويترك باب النهايات مواراباً أمام احتمالات إعادة الكتابة من قبل المؤلف من جانب، وأمام فاعلية القارئ في تأويل هذه النهايات من جانب آخر.

– تتمحور رواية التخييل المضاعف حول عوالم عجائبية تخرق المألوف، وعلى كتابة تؤنسن الأشياء. وتبدو العوالم العجائبية في رواية "حُبَّى" التي تقدم/تؤسس عالماً أسطورياً بدأ بالبطلة حُبَّى، مروراً بالمكان "مقا"، وانتهاء برحلات الباحثين عن حبَّى: حيان والسارح والعارف وطاسين. أما أنسنة الأشياء، بما فيها الشخصيات الروائية: تلك الكائنات الورقية، فتظهر في رواية "لغط موتى"، "الغيمة الرصاصية" و"قنص" حيث تظهر/ تحضر الشخصيات بوصفها كائنات إنسانية تمارس حضورها المستقل عن المؤلف في النص الروائي. وفي سبيل توضيح هذه الأنسنة، والحضور المستقل عن المؤلف سأقدم المثال الآتي من رواية "الغيمة الرصاصية"، الذي يظهر فيه ابن عبدان، شيخ القبيلة الروائية، وهو يخاطب مؤلف الرواية، على هذا النحو:

"من عباد الله الصالحين نحن، فروضه نقيمها، وواجباته نفيها، على غيرنا لا نعتدي، ومن أنفسنا ننصف النفس والأهل والغريب. وتعلم أن قصتك التي عن عزة كتبتها تختلف في كثير عن سيرتنا وقصتنا؛ نحن لم نكتبك في سجلاتنا ولم نستدعك لأرضنا، ولسبيلك لم نعترض، وسوءتك لم نكشف، عرفنا أنك تتجول بالقرب منا في كتابتك تومئ، ولا تحدد، تحوم حول المحارم دون الوقوع، تغمز وتلمز، ولكننا لم نكن ندخل نصك كوجود حتى كتبت عزة ومسعود، ومسست جرحنا، وكشفت سراً عن الناس كان مخفياً" (ص٣٢–٣٣).

تقنيات الخطاب:

شعرية النصوص المحاذية:

إذا نظر إلى النص السردي بوصفه جزءاً من حلقة تداولية تبدأ بالمؤلف الحقيقي في أثناء عملية الكتابة، وتكتمل بالقارئ (الضمني) في أثناء فعل القراءة، فإن هذه الحلقة تتخذ صورتها النهائية في شكل كتاب مطبوع. وأي كتاب مطبوع يتكون من نصين متكاملين؛ **أولهما**: النص المتن، الذي يشكل المحتوى الرئيسي للكتاب، و**ثانيهما**: النصوص المحاذية، التي تحاذي أو تحف بالنص المتن، بغرض تقديمه في شكل نهائي وناجز للسوق الثقافية. وإذا كانت مسؤولية النص المتن تقع على المؤلف بصورة تامة، فإن مسؤولية النصوص المحاذية قد تقع على المؤلف والناشر معاً في كثير من الأحيان. وهكذا يمكن تعريف النصوص المحاذية بحسب علاقتها مع النص المتن بأنها "سلسلة من النتاجات المصاحبة التي تقدم النص المتن – في صورته النهائية – إلى عالم القراء. وهي بهذا التقديم تمكن النص المتن من التحول إلى كتاب محدد، يقدم بهذه الصفة (بوصفه كتاباً) إلى قرائه المحتملين، أو بعبارة أشمل إلى جمهوره العام" (٧).

ووفقاً للعلاقة المكانية بين النصوص المحاذية، والنص المتن، يمكن أن نشير إلى أربعة أماكن؛ **الأول**: فيه يسبق النص المحاذي نصه المتن كما في العنوان، الذي يأتي دائماً قبل النص المتن. **الثاني**: يمهد فيه النص المحاذي للنص المتن كما في التصدير، والإهداء، والمقدمة، و**الثالث**: يخترق فيه النص المحاذي نصه المتن كما في الحاشية التي تحضر في أماكن مختلفة على صفحات النص المتن. و**الرابع**: يأتي فيه النص المحاذي، بعد نصه المتن، كما يظهر في صفحة الغلاف الأخيرة، التي قد تحمل تقريظاً بقلم كاتب آخر أو إشارة إلى الكتاب بقلم الناشر، أو فقرة كاشفة من النص. وإذا استبعدنا صفحة الغلاف الأخيرة، وصفحة بيانات دار النشر فإن المؤلف يتحمل مسؤولية النصوص المحاذية الأخرى، وهذا يعني أن المؤلف يستثمر هذه النصوص في بناء جمالية

نصه (المتن) الروائي. وفي هذه الحالة فإن البحث في شعرية النصوص المحاذية بوصفها تقنية خطابية، يصبح مسوغاً، بل لازماً؛ نظراً للعلاقة الوثيقة بين هذه النصوص المحاذية ونصها المتن. ومن هنا جاءت هذه الوقفة أمام بعض النصوص المحاذية التي ظهرت/استثمرت في الرواية السعودية الجديدة، وستكون البداية مع العنوان لأسبقيته المكانية في هذه النصوص.

* **العنوان:** إذا كان العنوان يشكل أولى عتبات الدلوف إلى النص في أثناء القراءة، فإنه يشكل أولى تجليات الخطاب السردي في عملية الكتابة. وما بين الكتابة والقراءة، تتأسس وظيفة العنوان، بوصفه وسماً للنص، ودلالته بوصفه رسماً عند القارئ. استناداً إلى الوسم والرسم، في الوصول إلى دلالة العنوان ظهر لي في الرواية السعودية الجديدة، أنماط مختلفة من العنونة يمكن تحديدها على النحو الآتي:

– **نمط الإحالة الخارجية:** في هذا النمط يحيل العنوان إلى مرجع خارجي، يُمثِّل – في العالم الفعلي – علامة تاجرة. ويظهر هذا النمط في أوضح صورة في عناوين ثلاثية تركي الحمد: "العدامة" "الشميسي" و"الكراديب"، حيث تحيل هذه العناوين إلى مرجعيات مكانية توجد خارج النص السردي.

– **نمط الإحالة الداخلية:** يحيل العنوان في هذا النمط إلى مرجع داخلي تتأسس دلالته وعلاقته بالعنوان بعد الفراغ من القراءة. ويظهر هذا النمط في "الفردوس اليباب" و"القارورة" و"٧". ففي هذه الروايات يكتشف القارئ – بعد فراغه من القراءة– أن دلالة الفردوس اليباب، تحيل إلى علاقة عاطفية معطوبة، وأن دلالة القارورة تشير إلى هشاشة بطلة الرواية التي تشبه هشاشة الزجاج، وأن دلالة الرقم سبعة، ترتبط بحكايات الرجال السبعة في الرواية. ويكمن الفرق بين هذين النمطين في أن الإحالة في النمط الأول ترتبط بصورة مباشرة، بمرجعيات خارجية معروفة ومألوفة عند الكاتب والقارئ، بينما تنبثق الإحالة ومعها الدلالة في النمط الثاني من التأويل المستمر والمتبادل بين العنوان، ومرجعه داخل النص في أثناء فعل القراءة.

– **نمط الإحالة المكونة:** في هذا النمط، ينتقل العنوان، من مجرد الإحالة إلى مستوى التكوين للبنية السردية. ويظهر هذا النمط في رواية التخييل المضاعف بصورة خاصة. ففي رواية "حُبَّى"، لا يكتفي العنوان بمجرد الإحالة الداخلية، وإنما تتدخل حُبَّى، بوصفها محفزاً سردياً، في بناء العالم السردي بصورة حاسمة. وفي رواية "الغيمة الرصاصية"، لا يحيل العنوان إلى مرجع خارجي، وإنما إلى غيمة رصاصية توجد داخل النص، وتلعب دوراً سردياً مفصلياً في تشكيل العالم الروائي. ويتكرر الأمر مع رواية "لغط موتى"، الذي يحيل عنوانها إلى حوارات شخصيات الرواية مع مؤلفها، وهكذا يكتشف القارئ أن اللغط هو الأصوات، والموتى هم الشخصيات، وأن العنوان يحيل إلى معاناة أحد المؤلفين في كتابة روايته.

– **نمط الإحالة اللاحقة:** ظهر هذا النمط في رواية واحدة هي رواية "بنات الرياض". وقد وصفت هذا النمط باللاحق؛ لأن عنوان الرواية جاء –بحسب بيانات الرواية– بعد أن أنجزت المؤلفة نص روايتها على الموقع الإلكتروني "سيرة وانفضحت"، حيث عرضت عبره المؤلفة تطورات روايتها كل جمعة، وفي الفترة ما بين ٢٠٠٤/٢/١٣م إلى ٢٠٠٥/٢/١١م. وفي آخر عام ٢٠٠٥م نشرت الرواية في كتاب مطبوع. إن عنوان الكتاب المطبوع "بنات الرياض" يحيل من جهة إلى "سيرة وانفضحت"، ويتعلق بالنص المتن من جهة ثانية، ولأن الإحالة في الكتاب، جاءت في فترة لاحقة لما كتب في الموقع الإلكتروني، وصفت هذا النمط، بنمط الإحالة اللاحقة.

* **الإهداء:** ظهر الإهداء في عدد كبير من الروايات، وقد توزعت الإهداءات على فئات إنسانية متعددة، حيث احتل الأقارب: الوالدان والأبناء قسماً كبيراً من الإهداءات كما في "حب في السعودية" و"كائن مؤجل" و"بنات الرياض" و"العدامة" و"الشميسي". وفي روايات أخرى، توجه الإهداء إلى الأصدقاء كما في إهداءات "شقة الحرية" و"لغط موتى". وفي بعض الروايات قدم الإهداء إلى القارئ المحتمل، ولكن ليس بوصفه قارئاً مستهدفاً لأغراض تسويقية، وإنما

بصفته إنساناً مطالباً بالتزامات أخلاقية، وتحضر هذه الإهداءات في "ريح الجنة" و"الإرهابي ٢٠" و"طنين" (٨)، وتحضر الزوجة في الإهداءات مسماة كما في "الغيمة الرصاصية" وغير مسماة في "٧"، وأخيراً يظهر إهداء، أحسب أنه من أطرف الإهداءات وأندرها، وقد جاء هذا الإهداء في رواية "لم أعد أبكي" حيث كتبت المؤلفة إهداءها على هذا النحو: "إلى نفسي ... لأثبت حقها في البقاء". ويبدو هذا الإهداء نادراً لأنني لم أقرأ غيره في أي مكان آخر وطريفاً؛ لأنه يتخذ من الإهداء، الذي يوجه – عادة – للآخر، وسيلة لمكافأة الذات بالذات أمام الآخرين.

* **التصدير**: جاء التصدير بكمية أقل من الإهداء، وعلى ثلاثة مستويات؛ في **المستوى الأول** يقدم التصدير بصوت المؤلف، ويتعلق ببعض التوضيحات أو التنبيهات الموجهة للقارئ قبل دخوله في النص. فعلى سبيل المثال يصدِّر مؤلف "شقة الحرية" روايته بتنبيهٍ يخاطب فيه القارئ هكذا: "كان الكاتب في القاهرة في الفترة التي تتحدث عنها الرواية، ومع ذلك فجميع أبطال هذه الرواية، وجميع أحداثها من نسج الخيال، والوقائع المنسوبة إلى أشخاص حقيقيين هي بدورها من صنع الخيال، وأي محاولة للبحث عن الواقع في الخيال ستكون مضيعة لوقت القارئ الكريم". **المستوى الثاني** يقدم بصوت السارد، ويتعلق ببعض الإضافات التي تسهم في تشكيل النص الروائي عبر مساعدة القارئ في عملية تمثل النص، وملء بعض الفراغات السردية. ويظهر هذا النوع من التصدير في استهلال "الغيمة الرصاصية". **المستوى الثالث**، يقدم فيه التصدير بصوت الناشر، الذي يوجه القارئ – عبر التصدير – إلى كيفية تناوله للنص، وذلك عن طريق إضاءة بعض المسائل التي ستبدو غامضة من دون هذا التوضيح، ويظهر هذا في تصدير "مدن تأكل العشب"، الذي يقرأ هكذا: "عزيزي القارئ ستجد في هذه الرواية أصواتاً متعددة ومتداخلة، ورأينا وجوب تنبيهك إلى أمرين مهمين؛ فهذا العمل يمثل روايتين متداخلتين، إحداهما لمؤلف مجهول وجدت فصول روايته بطريقة ما، فقمنا بدمجها مع عمل آخر لتكامل

العملين بصورة متطابقة. أما الآخر، فنحن نود أن نسجل اعتذارنا للمؤلف ولك على هذه البدعة المستخدمة. الناشر". بالإضافة إلى هذا التصدير الاستهلالي توجد بعض التصديرات الداخلية، أي التصديرات التي توضع إما قبل بدايات الفصول، وإما على رؤوس الصفحات الأولى للفصول. وقد جاءت هذه التصديرات نثراً مقتبساً من عبارات قالها بعض شخصيات الرواية كما في "الموت يمر من هنا". وجاءت شعراً مقتبساً من أشعار المتنبي في "٧" و"شقة الحرية"، وجاءت شعراً ونثراً معزواً إلى قائليه خارج النص في "طنين".

وغني عن القول أن التصدير، يمثل حيلة سردية يمارسها المؤلف إما لرفع الحرج، وتحاشي المساءلة القانونية، وإما للإيهام بالواقعية السردية.

* **الحاشية:** ظهرت الحاشية في الروايات الآتية: "مدن تأكل العشب"، "الطين"، "٧"، ثلاثية تركي الحمد، "طنين" و"قلب من بنقلان"، وقد تمارس الحاشية وظيفة الشرح لبعض المسميات المحلية (كما في ثلاثية الحمد) أو الصيغ التعبيرية الواردة في الرواية (كما في "قلب من بنقلان" و"مدن تأكل العشب" و"طنين")، كما أنها قد تأتي في أسفل الصفحة (كما في طنين على سبيل المثال). وتأتي في ملحق أخير يضاف إلى الرواية (كما في ثلاثية تركي الحمد). ووظيفة الحاشية هنا وظيفة تعليمية محضة، تهدف إلى جعل القارئ عارفاً بمعطيات العالم الروائي. من ناحية أخرى مارست بعض الحواشي التي تحيل إلى العالم الروائي التخييلي وظيفة سردية، تهدف إلى جلاء ما قد يعتور ذلك العالم من ثغرات غامضة. ففي رواية "الطين" –على سبيل المثال– لا تحيل الحاشية إلى الخارج، وإنما تحولت إلى مكون سردي يسهم في تطورات السرد اللاحق، كما يظهر في الصفحات (٤٩)، (٨٩)، (١٢٨)، (١٧٠)، (٢٠٢)، (٢٧٠)، (٢٩٠)، (٣٢٢)، (٣٥٠).

في رواية "٧" يمارس المؤلف الدور نفسه، وإن كان حجم حواشيه أقل كمية، وأكثر فنية من "الطين". تفتتح رواية "٧" بصوت يقدم لنا حكايته مع أبطال الرواية السبعة، وهم في جزيرة ميدوسا يتنافسون على الفوز بقلب مقدمة برنامج مشهور.

عند نهاية هذا الصوت، الذي جاء بضمير المتكلم المفرد، وضع السارد/ المؤلف حاشية صغيرة في أسفل الورقة كتب فيها "من دفتر يوميات جلنار" وهكذا، واستناداً إلى هذا الاستهلال، وتلك الحاشية نعرف اسم المذيعة وموضوع الرواية.

بعد أن قدم كل رجل من هؤلاء الرجال حكايته بصوته المباشر بضمير المتكلم، تعود لنا جلنار في نهاية الرواية، في حاشية جديدة تقول لنا: "نهاية ما كتبته جلنار في دفتر يومياتها" ص٣٣٧. وتختم الرواية بتقرير أمني يشير إلى اكتشاف جثث الرجال السبعة وجلنار، ثم ترد حاشية ختامية تذكر أن ذلك التقرير قد كتب من قبل شرطة أثينا. إن هذه الحواشي لا تشكل في مجموعها ثلاثة أسطر، ولكنها تعتبر ضرورية بالنسبة إلى بنية الرواية السردية؛ لأنها لو حذفت من الرواية لأصبح من الصعب على القارئ أن يميز بين الأصوات من جهة، وأن يموضع كل صوت في فضائه السردي المناسب، وأن يتابع تطورات أحداث الرواية من بدايتها إلى النهاية.

مع "حُبَّى" نصل إلى رواية فريدة فيما يخص الرواية المتن، بالرواية الحاشية. فهذه الرواية، هي الرواية الوحيدة – فيما قرأت من روايات – التي تتمحور حول نصين روائيين متداخلين، يحتل أحدهما منتصف الصفحة من الأعلى، بينما يحتل الآخرُ النصفَ الأسفل. وقد احتجت إلى أن أقرأ هذه الرواية ثلاث مرات كيما أصل إلى القراءة المناسبة. في القراءة الأولى ركزت على المتن، وفي الثانية بدأت بالهامش/ الحاشية، وفي الثالثة اعتمدت القراءة منطلقاً من الحاشية، صاعداً إلى المتن، وعندها اكتملت القراءة، ودخلت النص السردي من بابه الصحيح، بعد أن أدركت أن بداية الرواية توجد في الحاشية وتكتمل في المتن.

الأساليب السردية:

يعتمد الخطاب الروائي على صوت سردي يتكفل بتقديم الحكاية في صياغة كتابية نهائية، وبينما يخفت هذا الصوت إلى حد يكاد يتلاشى في الروايات الدرامية

التي تعتمد الحوار في الكشف عن فضائها السردي، فإنه يسمع بوضوح شديد في الروايات التي يقدمها سارد عليم: سارد كلي المعرفة والحضور.

عند البحث في أساليب السرد، بحسب حضور صوت السارد، يمكن تحديد خمسة أساليب سردية هي:

– **أسلوب السارد العليم:** يحضر/يظهر في روايات رجاء عالم وفي "القارورة" وفي "الموت يمر من هنا". وسأذكر للتمثيل على حضور هذا السارد الفقرة الأولى من رواية "حُبَّى".

"ليلة بلوغ حُبَّى لم يغمض للقبيلة جفن حتى غفت الأميرة، راقبها الشيوخ والحكماء حين استرخت في جمرة بقلب مروتها، وهجعت إلى جوارها الأرواح التي هددت بحرق الأفخاذ وسلالاتها العريقة برغباتٍ وأفاعٍ نافثة لذات النار الطالعة في المروة، تلك القبة القرمزية التي نصبت في رحم الأميرة ثم جرت بين ساقيها إيذاناً بدخولها طمثها الأول. كانت حُبَّى ومنذ ولادتها محجوبة، استقبلتها القوابل مختومة في مشيمتها في مروة طرية، وكان الحكماء قد استغلوا طراوة المروة فغاصوا لأذن الأميرة وكبَّروا الاسم (حُبَّى). بعد تلك التكبيرة لم يمسها بشر ولا ريح إذ لم تلبث أن جفت المروة وصكت بحجابها الشفيف على الأميرة، وعُرِف أن كل من يأتيها لابد وأن ترشِّح خلاصاته المروة" (ص ص٧–٨).

تبرز سمات السارد العليم في أنه يعرف كل شيء عن العالم السردي، ولهذا فإن معرفته تتجاوز معرفة الشخصيات منفردة ومجتمعة، ولهذا –مرة أخرى– نجده يتنقل بحرية تامة بين الحاضر المتمثل في ليلة بلوغ حُبَّى، والماضي الذي يتعلق بحدث ولادتها، والمستقبل الذي يشير إلى مصير من سيقترب منها في الأزمنة القادمة. ولأن السارد العليم يعرف كل شيء، ويحضر في كل مكان وزمان، فإنه يتوسط بين القارئ والشخصيات من ناحية، وبين الشخصيات فيما بينها من ناحية ثانية.

– **أسلوب السارد المحايث**: يرتبط صوت السارد المحايث بإحدى الشخصيات الروائية، وتكون في معظم الأحيان، شخصية بطل / بطلة الرواية.

ويعتمد هذا السارد في معرفته على معرفة تلك الشخصية بصورة تامة. ويمكن أن يُعد سارد ثلاثية تركي الحمد، أفضل نموذج لهذا السارد المحايث. فمع أننا نسمع صوت السارد، وهو يقدم لنا تطورات حياة هشام إبراهيم العابر – بطل الثلاثية– فإننا كلما توغلنا في الرواية، أدركنا مدى اعتماد السارد على البطل فيما يقدمه من معرفة سردية، وذلك لأنه يحايثه مكانياً ومعرفياً. فحيثما يكون البطل يكون السارد وحيثما يكتسب البطل معرفة، يكتشفها السارد بالضرورة، كما نلاحظ في متابعة السارد للبطل سواء عندما كان يافعاً في مرحلة الثانوية في مدينة الدمام. أو عندما كان طالباً في جامعة الملك سعود في الرياض، أو عندما كان سجيناً في مدينة جدة. إن هذه المحايثة المكانية والمعرفية، تجعل زاوية رؤية السارد مرتبطة بالبطل وبحضوره في المكان، وبتطورات وعيه ومعرفته، ولا تتعداه إلى غيره من الشخصيات. وتجدر الإشارة إلى أن السرد في حالة السارد العليم، والسارد المحايث يقدم عبر سارد متخف نسمع صوته، ولكنا لا نستطيع تحديد مكانه في الفضاء السردي لأنه لا يلعب دوراً في أحداث الرواية، وإنما يشير إلى الشخصيات بضميرالغائب.

– **أسلوب السرد المتناوب**: في هذا الأسلوب لا نسمع صوتاً واحداً وإنما نصغي إلى أصوات تتناوب على تقديم سرد الرواية من زوايا رؤية متعددة بضمائر مختلفة، ويتجلى هذا الأسلوب في أنضج صورة في رواية "الغيمة الرصاصية"، حيث تناوب على تقديم سرد هذه الرواية أربعة أصوات مختلفة هي: صوت سهل الجبلي الذي جاء بضمير المتكلم، وصوت الزوجة الذي قدم بضمير المتكلم، وصوت الراوي الذي جاء في ضمير المخاطب حيث يوجه حديثه إلى المؤلف الحقيقي. وأخيراً صوت سارد متخف يقدم حكاية الأصدقاء ويتحدث عنهم بضمير الغائب.

إن هذه التناوبية الصوتية تنفتح بدورها على تناوبية زمانية تبدأ بصورة معكوسة، حيث تبدأ الرواية من نهايتها في الفصل الاستهلالي الذي جاء تحت عنوان "في الختام"، ثم تختم بالبداية في مختتم نهائي جاء تحت عنوان "في

البدء". ويبدو أن المؤلف بهذه التناوبية الصوتية، والزمانية – بحسب ترتيب أماكن وأزمنة السرد في الرواية– يريد أن يوجه القارئ إلى ضرورة قراءة هذه الرواية، بوصفها رواية تخييل مضاعف، يتداخل فيها صوت المؤلف الضمني مع أصوات البطل والزوجة والراوي، وتبدأ من النهاية لتكتمل مع البداية في قراءة ثانية.

– **أسلوب السرد الحواري:** وصفت هذا الأسلوب بالحواري، لأن الحوار يشكل البنية الأساسية للرواية. وقد استخرجت هذا التوصيف من رواية "العصفورية" التي تبدو، نتيجة لاتباعها هذا الأسلوب، فريدة ومتفردة في الرواية العربية المعاصرة.

تتمحور البنية السردية لهذه الرواية، حول ثلاثة أقسام تتفاوت من حيث الحجم إلى حد بعيد، تبدأ الرواية بـ"مدخل" يشكل **القسم الاستهلالي** للرواية، والذي تكفل بتحديد مكان الرواية وشخوصها؛ فالمكان هو إحدى العيادات النفسية في بيروت، والشخصيات هي: البروفسور: بشار الغول، والطبيب النفسي المعالج، ويغطي هذا المدخل صفحة ونصف الصفحة، وتختتم الرواية بـ "**مخرج**". يفسر فيه غياب البطل، وتنتهي به الرواية، وقد جاء هذا المخرج في صفحة ونصف الصفحة أيضاً. ما بين المدخل والمخرج يأتي **القسم الثاني** الذي يكون البنية الأساسية للسرد، التي تعتمد على الحوار بصورة مطلقة في تقديم تطورات حياة البطل. ويغطي هذا القسم ٣٢٠ صفحة. وهكذا فإن القارئ، وبمجرد دخوله إلى القسم الثاني، سيكتشف أنه دخل عالماً يتأسس على الحوار بصورة كاملة، وقد جاء الحوار في إطار عام يتعلق بالمحاورات بين الطبيب والبطل، ولكنه كثيراً ما ينفتح على حوارات داخلية تدور بين البطل وشخصيات روائية أخرى. ويلاحظ أن هذا القسم الحواري، لم ينجَّم بحسب فصول متتالية أو يصنف بحسب علامات ترقيم مائزة، أو يرتب بحسب محاور موضوعاتية مختلفة، وإنما جاء كتلة واحدة متصلة، بدأت بالسطر الأول في الصفحة الأولى، وانتهت بالكلمة الأخيرة في الصفحة النهائية في هذا القسم. وقد قدم المؤلف الحوار الذي يدور بين البطل والطبيب في الزمن الراهن للبنية الحوارية، وفق

الصيغة التقليدية لكتابة الحوار الروائي، التي تقدم كل صوت في سطر مستقل عن الصوت الآخر. أما في حالة الحوارات المتبادلة بين البطل والشخصيات الأخرى، فتأتي متتابعة في أسطر متلاحقة، ولا توزع على أسطر متعاقبة، وللتوضيح سأذكر مثالاً لكل حالة. وسأبدأ بالحوار الذي دار بين البطل والطبيب في أول القسم الثاني. لأنه يكشف عن دور السارد المتخفي في تقديم الحوارات، ويظهر الصيغة التقليدية في كتابة الحوار الروائي:

"يدخل الدكتور سمير ثابت الجناح، ويتأمل جوانبه معجباً، ثم يصافح البروفسور:

- صباح الخير، يا بروفسور.
- صباح النور، دكتور ثابت.
- ماشاء الله! ماشاء الله! صالون، وغرفة طعام، وغرفة نوم، ورفوف كتب، وكاميرات فيديو، وستيريو.
- كل شيء بثمنه، كما قال المعلم رضا.
- مين المعلم رضا؟
- نفرمايند!
- بتاريخ العصفورية ما سكن مريض بجناح.
- أولاً، يا دكتور، أنا لست مريضاً، أنا ضيف. وثانياً: لم يحدث في تاريخ العصفورية أن زارها إنسان مثلي. أنا لست إنساناً عادياً. وهذا ليس موضوعنا الآن. اجلس!" (ص١١).

في صفحة ٩١، يذكر البطل لطبيبه أنه قد تعرض لصدمات كهربائية علاجية مؤلمة، جعلته يفكر في الانتحار، وأنه عندما نام وجد نفسه في عالم الجن، وقد انتقل المؤلف من الحوار بين البطل والطبيب، إلى الحوار بين البطل وشخصيات عالم الجن على هذا النحو:

"البطل: ذات ليلة يا حكيم، وكانت أفكار الانتحار تراودني بضراوة، نمت مجهداً، وأفقت لأجد نفسي في عالم الجن.

الدكتور: قصدت أنك حلمت أنك في عالم الجن؟

– لم أحلم يا عمي كنت هناك فعلاً .. وجدت نفسي في عالم الجن أمام شهاب بن شهاب بن شهاب خاقان الجن الخضيرية.

– شوها الاسم؟

– هذا اسمه يا طبيب هذا اسمه لم أسمه أنا ... المهم أنني وجدت نفسي في مضارب الجن الخضيرية بقرب شهاب بن شهاب بن شهاب الذي مال علي وقال: "أهلاً وسهلاً! أهلاً وسهلاً! اعلم يا بروفسور أني أردت مصاهرة خاقان الجن القبيلية لتحقيق السلام الاجتماعي بين الجن. اقترحت عليه أن أزوج ابنتي دفاية ابنه كبريتان. إلا أنه رفض. قال إنه لا يزوج ابنه خضيرية. عندها يا بروفسور، غضبت غضباً شديداً وأقسمت أن أزوج ابنتي أول إنسي خضيري أعثر عليه" قلت: "نعم الانتقام يا خاقان". قال: "هل أنت موافق" قلت: "هل لي خيار في المسألة؟" قال: "نعم نحن معشر الجن الخضيرية نؤمن بالديمقراطية" قلت: "أين المحروسة". قال: "هناك في منتصف حلقة الرقص". قلت: "تعني تلك المقرطقة القرثع الصهصلق المهزاق؟" قال: "وصفتها فأجدت الوصف. ماذا تقول؟" قلت: "حبّاً وكرامة" قال: "اتفقنا" قلت: "هناك مشكلة فنية" قال: "خير؟". قلت: "جنابكم خاقان الجن الخضيرية. وأما أنا مجرد إنسان خضيري عادي. أخشى ألا تكون هناك كفاءة في النسب". ضحك الخاقان حتى بدت له سن نارية كان يخفيها وقال: "عينتك، الآن، شيخ شمل بني خضير من الإنس. وإللي في أمه خير يعارض!" (ص٩٣).

– **أسلوب السرد الرسائلي**: يظهر هذا الأسلوب في رواية "طنين" التي تنهض بنيتها الحكاتية على سبع رسائل، نتابع خلالها صوت بطل الرواية وهو يخاطب أحد أصدقائه المقيمين في الرياض، ويشرح له حكاية حياته التي انتهت به سجيناً في مكة المكرمة. ويبدو هذا المحور الحكائي المتمثل في الرسائل، واضحاً بالنسبة إلى القارئ، منذ لحظة إطلاعه على صفحة "المحتويات" التي

جاءت قبل بداية الرواية، والتي تولت عملية ترقيم تلك الرسائل وعنونتها على هذا النحو: "الرسالة الأولى: عودة للذكريات القديمة، الرسالة الثانية: أصل الأشياء، الرسالة الثالثة: رايات النصر... الهزيمة، الرسالة الرابعة: انهيار دولة، الرسالة الخامسة: منفى، الرسالة السادسة: خيبات، الرسالة السابعة: نهاية حزن طويل" (ص٧). وإذا كانت صفحة المحتويات بما تحمله من ترقيم وعنونة، تكشف عن حضور المؤلف ورغبته في توجيه القارئ، وتشويقه للقراءة، فإن المؤلف، ومع بداية الرواية، انسحب من المشهد السردي، وتنازل عن دوره لسارد متخف تولى مهمة الكشف عن كيفية الحصول/ الوصول إلى تلك الرسائل في مرحلة أولى، ثم مكن القارئ من الاطلاع على تلك الرسائل – عبر قراءة السجانين لها – في مرحلة ثانية.

في مفتتح الرواية، وقبل الشروع في قراءة الرسائل، ظهر لنا السارد المتخفي وهو يرصد حالة الارتياح التي عمت السجانين، بعد أن توفي المسجون الذي كانوا يراقبونه، ويسجلون تحركاته، ويصادرون رسائله. ولأن الوفاة حدثت في الصباح الباكر، ولأن الجثمان سيرسل إلى الحرم عند صلاة العصر، فقد توافرت فسحة زمانية كافية أمام رئيس الحرس، ونائبه، للاطلاع على الرسائل، تمهيداً لإرسالها إلى الجهات المختصة. وفي اللحظة التي بدأ فيها رئيس الحرس ونائبه بالقراءة، اختفى صوت السارد المتخفي، وظهر صوت البطل عبر رسائله. في الرسالتين الثانية والثالثة حضر صوت البطل – عبر الرسالتين – بصورة كاملة. حيث لم يتدخل السارد ولو بكلمة واحدة. أما في الرسائل الأربع الأخيرة فقد مهد السارد لكل رسالة بصفحة يتحدث فيها عن مشاعر رئيس الحرس ونائبه، تجاه محنة سجينهم السابق. وفي نهاية الرواية، وبعد أن صلِّي على البطل صلاة الميت في الحرم، يقدم لنا السارد الفقرة الختامية للرواية هكذا: "بعد الصلاة، وقف نائب رئيس الدرك صائحاً بين الحجر والمقام: "لقد صلي قبل قليل على النجدي المدعو خالد بن سعود بن عبدالعزيز بن محمد بن سعود..

كبير الوهابيين.. من يعرف الميت منكم فليتقدم وله الأجر"... ولم يتقدم أحد" (ص٣٤٣).

وإذا عرف أن مجموع صفحات الرواية هو ٣٣١ صفحة، جاء صوت السارد في سبع صفحات فقط، فإن هذا يعني أن الرواية قد توفرت على تسجيل صوت البطل كما يظهر في رسائله المصادرة. ويلفت الانتباه في هذا الأسلوب أمران؛ **الأول**: أن المؤلف لم يكتب رواية رسائلية تعتمد على تقنية الرسائل المتبادلة بين الشخصيات، وإنما جعل الرسائل تتجه من البطل الذي لا يتوقع رسائل جوابية، إما لأنه يقدر خوف المرسل إليه من الرد، وإما لأنه يعرف أن الرسائل – رسائله والرسائل الجوابية – ستتعرض للمصادرة. إن هذا جعل الرسائل تصطبغ بصبغة البوح الذاتي، سواء فيما يتعلق بحياة البطل الشخصية، أو تأملاته السياسية، أو تقويم حياته بحسب سياقها التاريخي. **الأمر الثاني** يتمثل في أن توسط السارد المتخفي بين الرسائل والقارئ والبطل، يلعب دوراً مركزياً في بنية الرواية، لأنه يموضع الحكاية التي تقدمها الرسائل ضمن سياق حكاية أوسع تتضمن المكان الختامي لحياة البطل من جانب، واللحظات النهائية لرحلة البطل من جانب آخر. وهكذا فإن كانت الرسائل تكشف عن تطورات حياة البطل بدءاً بالطفولة وانتهاء بالسجن، فإن السارد المتخفي يكشف عن نهاية هذا البطل الذي مات غريباً لم يتعرفه أحد عند وفاته، وفي هذا تركيز على غربة البطل التي تبدو غربة مضاعفة، فقد عاش غريباً في مصر وعاش غريباً مدة حكمه القصير المشبوه والمهمش، ثم مات غريباً في منفاه.

خاتمة:

كشفت الصفحات السابقة، عن الطفرة الروائية التي حققتها الرواية السعودية، منذ منتصف التسعينيات إلى الوقت الراهن. وقد وصفت تلك الطفرة بالرواية الجديدة؛ لأن المتن الروائي جاء جديداً على مستويين متكاملين؛ **المستوى الأول** يتمثل في موضوعات جديدة عولجت في الرواية السعودية للمرة الأولى، و**المستوى الثاني** يتمثل في تقنيات جديدة قدمت من خلالها تلك الروايات.

فعلى المستوى الموضوعاتي يبدو إسهام غازي القصيبي من خلال رواية "العصفورية" إسهاماً فريداً ومتفرداً ليس على مستوى الرواية الخليجية فحسب، بل على مستوى الرواية العربية، وذلك عندما قدم نصاً روائياً ساخراً يعتمد السخرية البيضاء، أو السخرية الفكهة، التي تتحدث عن موضوعها بتعاطف وانتماء، على النقيض من السخرية السوداء، أو السخرية الحاقدة، التي تتحدث عن موضوعها باحتقار واستعلاء. بالإضافة إلى القصيبي تبدو الرواية التاريخية التي كتبها سيف الإسلام بن سعود، مختلفة عن مجمل النص الروائي التاريخي العربي؛ لأنها جاءت محتفية بالمهمش في السياق الاجتماعي، والمقصى من الفضاء السياسي، وتكتمل الجدة الموضوعاتية في الرواية الجديدة في رواية التخييل المضاعف التي قدمت متناً روائياً سعودياً يضارع وينافس المنجز الروائي العربي المعاصر.

وعندما ننتقل إلى مظاهر الجدة على مستوى الخطاب الروائي الذي تكفل بتقديم تلك الروايات، فإن أول ما يلفت الانتباه، احتشاد المؤلفين/ المؤلفات في مسألة العنونة التي تمثل العتبة الأولى التي يدلف منها القارئ إلى عوالم النص الروائي. وهكذا تحول العنوان من مجرد علامة ناجزة تدل على الرواية من الخارج إلى مكون سردي، يدخل في تكوين البنية السردية للرواية بصورة حاسمة وصميمية. ويظهر ملمح آخر من ملامح الجدة في أساليب السرد المتبعة في هذا المتن الروائي، حيث تجاوز هذا المتن أسلوب السرد التقليدي الذي

يتكفل به سارد عليم يتوسط بين الشخصيات والقارئ من جهة، ويفرض على الشخصيات والقارئ وجهة نظره من جهة ثانية.

لقد استبدل بهذا الأسلوب، أساليب سردية مغايرة، منها أسلوب السارد المحايث الذي ترتبط معرفته بمعرفة الشخصية الرئيسة، وأسلوب السرد الحواري، الذي يجعل القارئ يتابع متابعة مباشرة ما يدور بين الشخصيات من حوارات تكشف دواخل كل شخصية دون تدخل أو توجيه من السارد، ومنها أخيراً أسلوب السرد الرسائلي، الذي جاء فريداً في هذه الحالة، حيث إن هذا النمط من السرد، يعتمد على رسائل موجهة من المرسل، ويغيب عنها ردود المرسل إليه، وفي هذه الحالة، نتابع تطورات حياة البطل العملية والعقلية وهي تدون أمامنا على صفحات رسالة موجهة إلى صديق بعيد. إن كل هذه الأنماط السردية تقدم وجهة نظر جديدة في العلاقة بين المؤلف وعالمه الروائي من جانب، وفي علاقته مع القارئ المحتمل من جانب آخر. ففي هذه الأساليب الجديدة من السرد، يقلص المؤلف حضوره إلى حد بعيد، ويدعو - بهذا التقليص - القارئ المحتمل إلى أن يدخل بصورة إيجابية في تحقيق هذا النص بفعل القراءة، وفي تقويم التجربة الروائية بفعل التأويل.

الهوامش والمراجع

(١) في الملحق المرفق، سأقدم روايات هذا المتن في معطياتها الكاملة، وبحسب الترتيب الهجائي لأسماء المؤلفين والمؤلفات.

(٢) للوقوف على هذا المنجز الروائي السابق لعقد التسعينيات ينظر:
- محمد صالح الشنطي، (١٩٩٠م)، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، إصدارات نادي جيزان الأدبي، الطبعة الأولى.
- سلطان بن سعد القحطاني، (١٩٩٨م)، الرواية في المملكة العربية السعودية (١٩٣٠-١٩٨٩م)، (د. ن) الطبعة الأولى.

(٣) ينظر هذا البحث، باللغة الإنجليزية في:
Philippe Lejeune. (1989), On Autobiography. Trans by Katherine leary. University of Minnesota press, PP. 3-29.

وقد حدد المؤلف السيرة الذاتية هكذا:
"السيرة الذاتية هي نثر سردي استعادي، مكتوب بقلم شخص حقيقي، يتحدث عن وجوده الخاص، وبتركيز محدد على حياته الفردية، ولا سيما حكاية تطور شخصيته" ص٤.
أما رواية السيرة الذاتية فقد حددها على هذا النحو:
"سأطلق هذا الاسم على كل النصوص التخييلية التي تدفع القارئ للاعتقاد - استناداً إلى بعض التشابهات التي يظن أنه اكتشفها - بأن هناك تطابقاً بين المؤلف والشخصية الروائية، بينما نلاحظ أن المؤلف قد اختار أن ينفي هذا التطابق صراحة، أو اختار ألا يؤكده على أقل تقدير" ص١٣.
وهذا ما يظهر في الروايات اللاحقة، حيث ينكر المؤلفون بشكل صريح، محاولة المطابقة بينهم وبين أبطال روايتهم.

(٤) ينظر لبعض تفاصيل هذه المعركة:
عبدالله محمد الغذامي، (٢٠٠٤م)، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت الطبعة الثانية.

(٥) للوقوف على تفاصيل الكتابة السردية النسائية ينظر:
حسن النعمي (محرر)، (١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م)، خطاب السرد: الرواية النسائية السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة رقم ١٣٥.

(٦) كتبت اسم المؤلف، كما وضع على صفحة الغلاف الخارجي للرواية، وأحسب أن وراء كتابة الاسم بهذه الطريقة، تثوي دلالات سيميوطيقة على مستوى الاسم، تنفتح بدورها على تأويلات سياسية تغذيها موضوعات الروايتين من الداخل، وتحفزها تأويلية عملية القراءة من الخارج.

(7) Gerard Genette. (1997), Paratexts. Trans. by Jane E. Lewin. Cambridge University Press. P.1.

(٨) يقرأ إهداء "ريح الجنة" هكذا:
"إلى المسافرين إلى الجنة .. أو يعتقدون أنهم إلى هناك مسافرون .. هل تعلمون فعلاً إلى أين أنتم مسافرون؟ ضعوا حقائبكم جانباً وفكروا .. فكروا فقط إن بقي مجال للتفكير".

أما إهداء "الإرهابي ٢٠" فقد جاء على هذا النحو:
"إلى أرواح القتلى العاتبين. تعبنا من العتمة. اصفحوا عنا، ربما يعود الصباح. إلى الإنسان. ألق مظلتك، واخلع نعليك .. تعال نمش تحت المطر. لنبضي الجديد، ولأرضي التي جُبلت على رائحتها في ثياب أمي. لوطني يا أقدس لثغة بفم صغيرتي. عش أبداً ولتحرسني ملائكتك".

وجاء إهداء "طنين" كما يلي:
"إلى خالد. إلى كل من لا يأخذ على محمل الجد تلك الحتميات الساذجة التي قيلت لنا عن انقسام البشر – الدائم – إلى خيِّر وشرير، وإلى خائن وبطل. إلى كل من يستهويه عشق البحث عن ينابيع الشقاء في داخل نفوس بعض الكائنات البشرية القلقة. إلى كل المنقبين عن المصداقية في وقائع التاريخ المتناقضة. إلى كل الجادين في سعيهم للوصول إلى حيث أماكن فرز خوافي الحقائق، ومعلنات الأكاذيب. إلى كل إعادة صادقة ومتأنية لقراءة الماضي. إلى كل هؤلاء كُتبت هذه الرواية".

ملحق الروايات:

- آلاء الهذلول، (٢٠٠٤م)، الانتحار المأجور، بيروت، دار الساقي، ط١.
- بدرية البشر، (٢٠٠٥م)، هند والعسكر، بيروت، دار الآداب. ط١.
- تركي الحمد، (١٩٩٨م)، العدامة، بيروت، دار الساقي، ط٢.

  تركي الحمد، (١٩٩٨م)، الشميسي، بيروت، دار الساقي، ط٢.

  تركي الحمد، (٢٠٠٥م)، الكراديب، بيروت، دار الساقي، ط٤.

  تركي الحمد، (٢٠٠٥م)، ريح الجنة، بيروت، دار الساقي، ط١.
- حنان مصطفى كتوعة، (٢٠٠٣م)، عندما ينطق الصمت، جدة، دار العلم، ط١.
- رجاء الصانع، (٢٠٠٥م)، بنات الرياض، بيروت، دار الساقي، ط١.
- رجاء عالم، (١٩٩٥م)، طريق الحرير، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١.

  رجاء عالم، (٢٠٠١م)، حُبَّى، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١.

  رجاء عالم، (٢٠٠٢م)، خاتم، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١.

  رجاء عالم، (٢٠٠٢م)، موقد الطير، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١.

  رجاء عالم، (٢٠٠٥م)، ستر، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١.
- زينب حفني، (٢٠٠٣م)، لم أعد أبكي، بيروت، دار الساقي، ط١.
- سارة العليوي، (٢٠٠٧م)، سعوديات، البحرين، فراديس، ط٢.
- د. سيف الإسلام بن سعود بن عبدالعزيز آل سعود، (٢٠٠٤م)، قلب من بنقلان. بيروت، دار الفارابي، ط١.

  طنين، (٢٠٠٦م)، بيروت، دار الفارابي ط١.
- صبا الحرز، (٢٠٠٦م)، الآخرون. بيروت: دار الساقي، ط١.
- عبد الله ثابت، (٢٠٠٦م)، الإرهابي ٢٠، المدى.
- عبده خال، (١٩٩٨م)، مدن تأكل العشب، بيروت، دار الساقي، ط١.

  عبده خال، (٢٠٠٢م)، الطين، بيروت، دار الساقي، ط١.

  عبده خال، (٢٠٠٤م)، الموت يمر من هنا، كولونيا، منشورات الجمل، ط١.

  عبده خال، (٢٠٠٥م)، فسوق، بيروت، دار الساقي، ط١.

- علي الدميني، (٢٠٠٥م)، الخيمة الرصاصية، بيروت، دار الكنوز، ط١.
- عواض العصيمي، (٢٠٠٥م)، قنص، بيروت، دار الجديد، ط١.
- غازي عبدالرحمن القصيبي، (١٩٩٤م)، شقة الحرية، لندن، رياض الريس، ط١.

غازي عبدالرحمن القصيبي، (١٩٩٩م)، العصفورية، بيروت، دار الساقي، ط٣.

غازي عبدالرحمن القصيبي، (١٩٩٨م)، ٧، بيروت، دار الساقي، ط١.

- فهد العتيق، (٢٠٠٥م)، كائن مؤجل، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢.
- ليلى الجهني، (١٩٩٨م)، الفردوس اليباب، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ط١.
- ليلى الغامدي، (٢٠٠٢م)، وجهة البوصلة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١.
- يوسف المحيميد، (٢٠٠٣م)، لغط موتى، كولونيا، منشورات الجمل، ط١.

يوسف المحيميد، (٢٠٠٤م)، القارورة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١.