

الرّاي المتعدّد والمذكّرات الاعترافية في رواية "مقامات النساء" لعبد العزيز الصّقعي

البندري بنت ضيف الله المطيري

أستاذ الأدب والنقد المساعد، بقسم اللّغة العربيّة، كلّية العلوم والآداب بساجر، جامعة شقراء، شقراء، المملكة العربيّة

السّعوديّة

(قدم للنشر في ٤ / ١ / ١٤٤٢هـ، وقبل للنشر في ٧ / ٥ / ١٤٤٢هـ)

ملخص البحث: تناولت هذه الدّراسة ظاهرة "الرّاي المتعدّد والمذكّرات الاعترافية" التي هيمنت تمامًا على بنية السرد في رواية "مقامات النساء" لعبد العزيز الصّقعي (٢٠١٢)؛ إذ شكّلت تقنية الرّاي ظاهرة سردية، برزت في ظاهرة الرّاي المتعدّد ضمن بنية النّصّ الرّوائي الواحد. ولأجل معالجة هذه الظّاهرة الفنّية؛ اعتمدت الدراسة المنهج البنيوي في صورته المتطوّرة عند أصحاب النّظرية السردية الحديثة، مثل سيزا قاسم (١٩٨٥)، وحميد لحداني (١٩٩١)، وغيرهما. ونظرًا لمدى الغنى والتّمييز في توظيف الراوي المتعدّد في هذا العمل الرّوائي الذي تناوب على امتداده ثلاثة رواة؛ فقد خصّصنا لكلّ راوٍ منهم محورًا مستقلًا بذاته، نتبّع من خلاله مذكّراته الاعترافية الواقعة على مستوي الماضي البعيد والماضي القريب. وهذا الأخير يتّصل كثيرًا بحاضر الرواية السردية، مع التنبه لتقنية الضّائر التي كان من أبرزها (أنا) و(نحن) للمتكلم الفردي والجماعي؛ إذ يبدو الحديث في أول الرواية وكأنه يشمل الرّواة الثلاثة (حسن، وأنور، وحامد) في روايتهم المشتركة هذه، مع التّوظيف الفنّي للمذكّرات الاعترافية التي يتذكّر من خلالها كلّ راوٍ منهم علاقاته الماضية بالمرأة على وجه الخصوص، كما سيّضح في هذه الدّراسة البنيوية. **الكلمات المفتاحية:** الصّقعي، مقامات النساء، الرّاي المتعدّد، السرد، المذكرات الاعترافية، البنيوية.

Multiple Narrators and Confessional Diaries In the Novel of "Maqaamaat Al-Nisaa" by Abdulaziz Al Saqabi

Al Bandari Dhaifullah Al Mutairi

Assistant Professor of Literature and Criticism, in the Department of Arabic Language, in College of Arts and Sciences in Sajer, Shaqraa University, Shaqraa, Saudi Arabia.

(Received:4/1/1442 H, Accepted for publication 7/ 5/1442 H)

Abstract. This study dealt with the phenomenon of "the multiple narrators and the confessional diaries", which completely dominated the narrative structure of the novel of "Maqamat Al Nisaa" by Abdulaziz Al Saqabi (2012), where the narrator technique formed a narrative phenomenon, which emerged in the phenomenon of multiple narrators in the structure of the single narrative text, In order to address this artistic phenomenon, the study relied on the structural approach in its form known to the advocates of the modern narrative theory, such as Siza Qasim (1985) and Hamiid Lahmadani (1991). Due to the extent of richness and distinction in employing the multiple narrators in this narrative work, in which three narrators have alternated, the researcher allocated each narrator a separate section, in which she tracked each narrator's confessional diaries both from the remote and recent pasts. The latter (recent past) is closely related to the presence of narration, and one must pay attention the pronouns of which (I) and (we) are used for singulars and plurals, since the discourse at the beginning of the novel includes the three narrators (Hasan, Anwar, and Hamed) in their shared narrative, with the artistic recruitment of the confessional diaries, in which each narrator remembers his/her past relationships with women in particular, as will appear in this structural study.

Keywords: Saqabi- Maqamat Al Nisaa, multiple narrators, narration- confessional diaries, Structuralism.

مقدمة:

موضوع هذا البحث في أن الباحث درس روايات الصّقعي من حيث الظواهر التي تضمّنتها أعماله الروائية على أساس أن الرؤية لديه تمثل مظلة فكرية لما تحمله من قضايا وقيم لها أبعادها داخل المجتمع المحلي في السعودية، فضلاً عن اعتماد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسته، في حين انطلقت الباحثة في هذا البحث من المنهج البنوي الشكلي ونظرية السرد التي تتبعت خلالها الراوي المتعدّد أو تعدّد الرواة بوصفها ظاهرة فنية على امتداد المنطوق السرد الذي هدفت الباحثة منه إلى استكشاف جماليات هذا المنطوق السرد في تناوله المسكوت عنه وعلاقاته بشخصيات الرواية.

تمهيد:

الراوي: وسيلة أو تقنية سردية يستعملها الروائي؛ ليكشف بها عن عالم روايته (العيد، ١٩٩٠). وهو لذلك؛ يختلف عن الروائي المؤلّف، وصانع عالمه الروائي؛ ولذلك يجمع نقاد السرد على أن الراوي كائنٌ من ورق (بارت، ١٩٩٣)، ويكون داخل بنية الرواية، في حين أن الروائي مخلوقٌ من دم ولحم؛ لأنه المؤلّف الذي يكون أو ينبغي له أن يكون خارج بنية الرواية.

والراوي بوصفه تقنية سردية يتصل بما يسميه النقاد بالرؤى السردية، ومن خلال الراوي تتحدّد رؤيته إلى العالم الذي يرويّه (يقطين، ١٩٨٩)، وتكون رؤيته غالباً إما خارجية أو داخلية. وهي لذلك؛ ترتبط بأسلوب السرد الموضوعي والسرد الذاتي، "ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلقاً على كل شيء حتى الأفكار السريّة للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكيم من خلال عينيّ الراوي "أو طرف مستمع"، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي "أو المستمع" نفسه". (توماشفسكي، ١٩٨٢، ص ١٨٩)

الرؤية الخارجية هي الرؤية التي تقع على مستوى أسلوب السرد الموضوعي، ويرويها الراوي -غالباً- مستعيناً بضمير الغائب هو، ويسمّى الراوي كلاً العلم؛ أي الراوي "المحيط علمًا بالظاهر والباطن والذي يقدم مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته" (قاسم، ١٩٨٥، ص ١٨١). أما **الرؤية الداخلية** فهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي محدود العلم، أو

يتناول هذا البحث موضوع الراوي المتعدّد والمذكرات الاعترافية في رواية عبدالعزيز الصّقعي (٢٠١٢) الموسومة بـ "مقامات النساء"؛ إذ وجدت الباحثة أن هذا الموضوع -تحديدًا- يمثل ظاهرة فنية في المنطوق السرد للرواية بشكل مكثّف. فالراوي كما ينظر له نقاد السرد البنويون: تقنية سردية، وكائنٌ من ورق الكتابة في بنية الرواية التي ماهي إلا متخيّل سرد يبدعه المؤلّف الروائي، موهمًا إيانا بأنه نصّ واقعي بالمفهوم الفني للواقعية التي لا تعني أبدًا أن هذا المتخيّل السرد صورة طبق الأصل من الواقع الفعلي المعيش على الإطلاق، حتى لو كانت شخصوه الفنية مستمدة من الواقع الفعلي الذي تعرّض عند الكتابة إلى عناصر الانتقاء والاختيار والحذف والإضافة من مخزون الروائي الثقافي ومن خياله الفني اللامحدود.

وقد رأت الباحثة أن المنهج النقدي الذي يناسب موضوعها البحثي هو المنهج البنوي لدى رواد السرد الذين تصدّروا لقضايا السرد منذ أواسط الستينيات من القرن العشرين في الألفية السابقة، فطبقت المنهج بالنظر إلى ما احتوت عليه نظرية السرد الحديثة، وقسمت بحثها على النحو الآتي:

تمهيد، عرّفت فيه تقنية الراوي والرؤى السردية: الخارجية، والداخلية، والثنائية، والمتعددة. وهذه الأخيرة هي الرؤية التي تنطلق منها محاور دراستها النقدية الثلاثة:

١- المحور الأول: الراوي حسن.

٢- المحور الثاني: الراوي أنور.

٣- المحور الثالث: الراوي حامد.

فثلاثتهم رواة هذه الرواية الحديثة من خلال تناوبهم في سرد مذكراتهم الاعترافية التي انفتحت كثيرًا على تقنية مهمة في السرد؛ هي تقنية الاسترجاع "التذكر" التي رافقت ماضي كلّ راوٍ منهم فرادى ومجتمعين، ثم الخاتمة التي استنتجت الباحثة فيها كل ما تضمّنته محاور الدراسة الثلاثة.

ولم تقع الباحثة إلا على دراسة سابقة واحدة في هذا المجال، وهي رسالة الدكتوراه الموسومة بـ: "الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبدالعزيز الصّقعي: دراسة نقدية" للباحث ساري الزهراني (٢٠١٥). وتختلف هذه الرسالة عن

شخصيات متعددة؛ مما يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه" (بوطيب، ١٩٩٣، ص ٧٣)، أو هي الرؤية التي يتعدد فيها الرواة؛ كلُّ يروي عن نفسه بنفسه. وفي هذا الصدد، يقول حميد لحمداني (١٩٩١):

يسمح الحكيم باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحداً بعد الآخر. ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويها الرواة الآخرون، وهذا ما يسمّى عادةً بالحكي داخل الحكيم. وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميّز يُسمّى الرواية داخل الرواية. إن تعدّد الرواة يؤدي غالباً إلى تعدّد وجهات النظر حول قصة واحدة، وتنتمي إلى هذا النوع الروايات الرسائلية. وليس من الضروري أن تكون الرواية داخل الرواية مشروطة بتعدّد الرواة، فبإمكان راوٍ واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكاية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يولّد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية. (ص ٤٩)

وينبغي الإشارة إلى أن ظاهرة تعدّد الرواة الفنية تهتم باتصافها الرواية الحدائية، ويطلق على الرواية التي يتعدّد في منطوقها السرد الرواية والرؤى اسم (الرواية البوليفونية) المتعددة الأصوات، "فهي رواية قائمة على تعدّد الأصوات، والشخصيات، واللغات، والأساليب، والمواقف، والمنظورات السردية. ويعني هذا أنها رواية ديمقراطية، تستدمج كل القراء المفترضين؛ ليدلوا بأرائهم بكل حرية وتلقائية، فيختاروا ما يشاؤون من المواقف والإيديولوجيات المناسبة. في حين نجد الرواية التقليدية رواية أحادية الصوت، يتحكّم فيها الراوي المطلق والشارد العارف بكل شيء" (حمداي، ٢٠١٢، فقرة ١).

ولقد ظهرت الرواية البوليفونية -أول ما ظهرت- مع الروائي الروسي (دوستوفسكي)، وأصبح "دوستوفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات polyphone. لقد أوجد صنفًا روائيًا جديدًا بصورة جوهرية" (باختين، ١٩٨٦، ص ١١) هو الرواية البوليفونية التي لاقي مصطلح البوليفونية معها انتشارًا واسعًا في عالمنا العربي، بيد أن الالتباس الذي لقيه المصطلح جعلنا نفضل اختيار مصطلح

الراوي المشارك الذي تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات الروائية، كما في الرؤية "مع" (لحمداني، ١٩٩١)، وهي رؤية تنطلق من أسلوب السرد الذاتي الذي "ينفتح على جميع الضمائر، فقد يُستخدم ضمير المتكلم -الشخص الأول أنا أو نحن- بطريقة اعترافية (أوتوبيوغرافية) على طريقة السيرة الذاتية. وقد يُستخدم هذا الضمير لسرد حدث آخر يتعلق بحياة قصصية أخرى لا علاقة لها بهذا الراوي. وتعتمد طريقة السرد الذاتي -أيضًا- على استعمال ضمير المخاطب (بالفتح) -أي ضمير الشخص الثاني أنت وأنتم- وبخاصة عندما يخاطب البطل نفسه أو يناجيها في حوار داخلي أو مسموع بقرب مستوى الحوار الداخلي في المسرحية (...). وفضلاً عن ذلك يعود السرد الذاتي لتوظيف ضمير الشخص الثالث (هو أو هي) المفضّل في مستوى السرد الموضوعي، إلا أنه هنا يكتسب وظيفة مغايرة؛ فهو لا ينتمي إلى الراوي العليم الخارجي، وإنما يستبطن وعي شخصية قصصية {أو روائية} مشاركة وممسوخة، على شكل مونولوج مروي في الغالب، أو يسمّى أحياناً بـ"أنا الراوي الغائب"، وهو في الجوهر صورة مؤهّلة لـ"أنا الراوي" (ثامر، ١٩٩٢، ص ١٨١).

وينبغي الإشارة إلى أن توافر العمل الروائي على نمط الرؤية الداخلية الواقعة على مستوى أسلوب السرد الذاتي "ليست، كما قد يتوهم البعض، سيرة ذاتية، بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا؛ ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تحوّل الحضور وتسمح له، بالتالي، التدخل والتحليل بشكل يولّد وهم الإقناع" (العبد، ١٩٩٠، ص ٩٥-٩٦). مادامت الرواية بإجماع نقاد السرد ليست إلا متخيلاً سردياً يحكي عن عالم افتراضي، لا يمكن مهما كانت واقعيته أن يكون صورة طبق الأصل عن الواقع الفعلي. في الرواية لا يوجد سوى واقع فني متخيّل.

وعن المزج بين أسلوبيّ السرد الموضوعي والسرد الذاتي، أو بين الرؤيتين: الخارجية، والداخلية، ظهرت أساليب ورؤى سردية أخرى، كالرؤيتين الثنائية والمتعددة. أما الرؤية الثنائية فهي الرؤية التي تتمزج بها الرؤيتان: الخارجية والداخلية في بنية الرؤية الواحدة (إبراهيم، ١٩٩٠). وأما الرؤية المتعددة فهي الرؤية التي يسميها تودوروف: "الرؤية المجسمة؛ أي التي تتابع فيها الحدث مروياً من قبل

بأسلوب ديمقراطي جلي على مستوى المنطوق السردي، لاحقاً، لكنه وبموافقة من صديقيه تصدّر الحكيم بنا الفاعلين بإذنها معاً؛ كونه أدبياً يملك القدرة على الكتابة أكثر من صديقيه، مع بقاء هيمنة التقنية الرئيسة في السرد كله، وهي تقنية تعدد الرواة مجتمعين وفرداً: "نحن الثلاثة جمعتنا مدينة الرياض، سكتاً ومقرّ عمل؛ أهدنا أستاذ جامعي، والآخر رجل أعمال مهتمّ بالتقنية، والثالث رفيق سفر" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٩). هكذا يلخص لنا الراوي الأول حسن بطاقة التعريف بالأصدقاء الثلاثة، بل الرواة الثلاثة، رابطاً تعريفه بـ"نا الفاعلين: نحن"، مؤكداً بذلك هيمنة تقنية تعدد الرواة، كما أسلفنا: فرادى ومجتمعين، ومؤكداً -أي الراوي حسن- تصدّره الحكيم وزمنه الحاضر في أكثر من سياق سردي ترويه هذه البداية: "كل واحد منّا لا يشبه الآخر، وبكل تأكيد ليس هناك ما يربط أنور بحامد سوى صداقة بدأت منذ الطفولة. أما أنا فثمة علاقة تربطنا، فقد عرفت أنور منذ أكثر من ربع قرن" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ١١). حتى يصل في هذه البداية إلى السبب الذي جعل الرواة الثلاثة يشرعون في المشاركة في كتابة هذه الرواية ذات الرؤية السردية المتعددة، وهو -أي السبب- النساء الثلاث اللاتي أرشدنهم إلى طريق المنتج حين وصلوا إلى مسقط وناهوا عن طريقه، موجهين، بل موجهة -أي الراوي حسن- الخطاب إلى المتلقي بالقول: "ولكن ثمة أمر وقع قبل الوصول إلى المنتج، ولكم أن تتخيلوا وتصدقوا أن من دهم على المنتج ثلاث نساء، كنّ يستقلن سيارة "كاديلاك إسكاليد"، لونها أحمر، وقفت بجانبها سيارتنا الصغيرة" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ١٢-١٣). ذلك بالضبط ما فجر فكرة كتابة رواية يقف كل واحد من الرواة الثلاثة بسببها على ماضيه، ويحكي ثم يحكي عن علاقاته السابقة بالنساء، مضيفاً على الرواية وعلى عنوانها: "مقامات النساء"، طابعاً اعترافياً موسوماً بجو ديمقراطي، يجلس فيه كل راوٍ منهم بين يدي القارئ والمتلقي عموماً معترفاً بماضيه مع النساء خاصة. ومع أن هناك من يرى أن في الاعتراف تطهيراً للنفس من انفعالاتها، فإن بعضهم لا يرى ذلك؛ إذ يقول: "الاعتراف ليس تطهيرياً بالضرورة، بل إن جوهره يقوم على انتهاك ما هو مقموع، أو سرّي، أو محدود التداول، وباتجاه جعله

تعدّد الرواة أو الراوي المتعدّد على مصطلح تعدد الأصوات؛ ذلك أن "الصوت هو الراوي، وليس الشخصية ولا الكلام. وتعدّد الرواة تقنية تتعلق بصيغة بناء الرواية، وهي بهذا تختلف عن الأسلوبية وعن وجهة النظر، على الرغم من وجود مشتركات بين الرؤى الثلاث في هذا النوع الروائي وفي أنواعه الأخرى" (السعيد، ٢٠١٥، فقرة ٢٧).

وتقنية تعدد الرواة هي الظاهرة الفنية التي لاحظنا أنها تهيمن على بنية الرواية -قيد الدراسة- وتنطلق من الحضور الجلي للراوي الواحد الذي يغدو متعدداً ومنفتحاً على عناصر السرد وتقنياته على النحو الذي يبرز في محاور هذه الدراسة الثلاثة:

المحور الأول: الراوي حسن

سوف نلاحظ أن الموضوع المهيمن على بنية هذه الرواية هو المرأة التي يومئ إليها كل من العنوان الرئيس للرواية والعناوين الفرعية، وهي تتفق جميعاً مع مجمل المنطوق السرد للرواية.

فالراوي حسن هو أحد الرواة الثلاثة في بنية الرواية التي يتناوب في سردها كل واحد منهم حتى النهاية، لكنه الراوي الذي يوهنا فنياً بأنه هو من كتب الرواية بعد أن جمع أوراق صديقيه الآخرين (أنور وحامد) مع أوراقه، راصداً رواية الأصدقاء الثلاثة بقلمه هو، ومبتدئاً سرده بـ"نا الفاعلين" قبل أن ينتقل بين أوراقهم، بما فيها أوراقه، وذلك عقب البداية التي تعنون بها المقطع السردى الأول الذي يتصدر الرواية بعنوان: (البداية). يقول -مثلاً- في سياق الحكيم عن البداية: "كنا ثلاثة قدمنا من الرياض إلى مسقط للمشاركة في ندوة ومعرض عن التقنية وفق اهتماماتنا، كان لدى أحدنا ورقة عمل للمشاركة بالورش، واثان سيشارك في النقاش، وآخر منّا لديه مشاركة في المعرض التقني. لا يهم تحديد من هو صاحب ورقة العمل، ومن هو المشارك؛ لأن الحكاية لا تتعلق بذلك أبداً. باختصار وبدون ألقاب أو كنى أو غيرهما، نحن ثلاثة: حامد، وأنور، وأنا حسن" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٨).

كأنما اتخذ حسن دور الريادة في الحكيم، وأصبح وحده راوياً متعدداً نيابة عن صديقيه اللذين سترك لهما مجال الحكيم

مذكراتهم الاعترافية وتتبع توظيفاتها، وهي تخص بالتحديد علاقتهم بالنساء التي تعود إلى ماضي كل منهم على حدة حتى النهاية السردية، تصدرها هذه البداية السردية التي يجتتمها الراوي حسن بالقول: "أكتب هذه الكلمات، بعد مُضي عام على تلك الزيارة لمسقط، وتلك الحادثة، أمامي حقيبة بها بعض القصصات والأوراق التي كتبها كل من أنور وحامد في أوقات وأزمان مختلفة (...). عموماً هي محاولة لتجميع قصصات وملفات وأوراق قد يجمعها نسق واحد" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٦). لتبدأ المذكرات الاعترافية من أوراق حسن بعنوان رئيس، هو (من أوراق حسن).

يليه عنوان فرعي هو (رقصة امرأة)؛ حيث يتحاور الراوي حسن مع نفسه حواراً داخلياً، يطلق عليه نقاد السرد اسم "الحوار الداخلي". وهو كما يعرفه الكاتب الفرنسي إدوارد دي جاردان بأنه "وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، دون أي تدخل من جانب الكاتب بالشرح أو التعليق (...). وبأنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور (...). يقول لوبوك: إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه" (ويليك وارين، ١٩٨٥، ص ٢٣٥). وليس الحوار الداخلي عند نقاد آخرين سوى أسلوب من أساليب الحوار الذاتية التي يقول عنها الناقد عبد الملك مرتاض (١٩٩٥) بأنها: "في حد ذاتها خطاب مضمّن داخل خطاب آخر يتسم حتمًا بالسردية: الأول جَوّاني، والآخر برّاني، ولكنها يندجان معاً اندماجاً تاماً، فيذوب الأول في الثاني، والثاني في الأول: لإضافة بُعد حديثي، أو سردي، أو نفسي إلى الخطاب الروائي" (ص ٢١١).

هذا ما يتجلى لنا ونحن نبدأ بأوراق الراوي حسن التي تبرز على شكل حوار داخلي للمرأة سحرًا يسكن ذاته وذوات صديقيه أنور وحامد كما ستقول أوراقها في قادم السرد الروائي. يقول الراوي حسن في وصف المرأة المنهمرة من علاقته بها حقيقة ومجازاً "تمدُّ يدها لك لترقص، وأنت مفتون بوجهها، بجسدها، تتحرك أصابعك لتلمس بطن يدها، تمسك بأصابع يدك، برفق، ترفعها قليلاً، تستدير راقصة بعد أن رفعت يدك أعلى رأسها، تهتز، تبسم، يدك قطعة حرير تحركها يميناً، يساراً، أعلى، تقترب يدك الأخرى من خصرها،

خاضعاً للسياق السردية، أو أن يكون جزءاً من سياق السيرة أو جزءاً من اهتمام العموم الذي سينظر إلى مثل هكذا اعترافات بوصفها جزءاً من خطاب الفصائح" (الفواز، ٢٠١٩، فقرة ٧).

وبالتالي فليس شرطاً أن يتصف أدب الاعتراف بالمصدقية وقول الحقيقة. وقد قلنا في التمهيد إن السرد بضمير الأنا - الذي يكثر في أدب الاعتراف - ليس بالضرورة أن يكون بالفعل سيرة ذاتية، مستشهدين بكلام الناقد يمني العيد (١٩٩٠) الذي أشرنا إليه، وهو الرأي الذي نتفق معه. ومادامت الرواية متخيلاً سردياً، قد تستعين بضمير المتكلم بوصفه قناعاً وتقنية سردية توهم القارئ فنيًا بأن ثمة صورة طبق الأصل عن الواقع الفعلي، في حين أن الأمر يعتمد على ملكة المؤلف وقدرته على الإيهام الفني بذلك. والحقيقة أننا في السرد أمام كائنات مصنوعة من ورق الكتابة وحسب.

وبالعودة إلى الرواية، فإن في البداية ما يؤكد ما ذهبنا إليه، فالأصدقاء الثلاثة الذين وقع موقف النساء الثلاث موقعه في أنفسهم قرّروا أن يكتبوا رواية مشتركة تجمع اعترافاتهم الفنية بين يدي القارئ، مع يقينهم بأن هذه الاعترافات قد تكون متخيلة: "ربما أن لكل واحدٍ منّا نحن الثلاثة حكاية خاصة، ومن جانب آخر قد نتخيل حكايات خاصة لتلك النساء" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٦). فهم من كتب الرواية عبر تجميع قصصات هؤلاء الثلاثة "الاعترافية" بالمفهوم الفني للمذكرات الاعترافية لا بالمفهوم الفعلي، حتى مع تصدّر صديقها حسن لصياغتها الفنية:

قلت لهما: سأكتب رواية، ردّ حامد: وأنا كذلك.

- أنت تكتب رواية، وأنت أيضًا، لماذا لا تكون رواية مشتركة، نحن الثلاثة نكتبها، أعرف أنني أنا وحامد ليست لدينا موهبة الكتابة الجيدة، ولكن أنت يا حسن سبق أن كتبت نصوصاً قصصية، إضافة إلى الدراسات التي نشرها، ما رأيكما أن ييوح كل واحد بما لديه ويجمعها حسن ويعيد صياغتها؟ (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٥)

وما دام أن كل واحد من الأصدقاء الثلاثة قد أسهم بقصصات مذكراته الاعترافية، فنحن أمام رواة ثلاثة سردوا لنا ما في ذاكرتهم الفنية المتخيلة وعبر الراوي الأول حسن الذي صاغ الرواية صياغة نهائية، باتفاقهم جميعاً، نقرأ

أريد أن أقابل تلك المرأة، سائقة الإسكالكيد الحمراء وأسألها، هل تعرفين دعاء؟! (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٣٨).

فبعد أن يتذكر الراوي أول امرأة عرفها قبل ثلاثين سنة، يعود لما يمكن أن نفترض بأنه يقع في حاضر السرد الروائي، بل الماضي القريب من زمن كتابة الرواية المشتركة، الماضي الذي يستمر مع زميله الراوي أنور والراوي حامد الذين تأثروا ثلاثتهم بموقف النساء الثلاث عندما وصلوا إلى مسقط وصلوا عن طريق المنتجع فدلتهم عليه النساء الثلاث اللاتي يستقلن سيارة حمراء يتكرر تأثيرها في أوراق الرواية الثلاثة؛ حتى تغدو بوصفها لازمة سردية قوية التأثير، والسبب في وقوف كل واحد من الرواة الثلاثة على ماضي علاقته بالمرأة الملهمه، بخاصة المرأة التي تظل تحيرهم وتفجّر ذاكرتهم الاعترافية على امتداد المنطوق السرد للرواية على شكل عودة مستمرة لاستكمال ما كان قد توقف عن سرده كل واحد من الرواة الثلاثة، فيما يسمّى بتقنية الاسترجاع أو التذكر التي تحدّث عنها نقاد السرد؛ إذ ترى سيزا قاسم (١٩٨٥)، أن الاسترجاع يتم حين "يترك الراوي مستوى القصّ الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها.. إلخ" (ص ١٨١)؛ لذلك نجد الراوي الأول حسن، يعود في سياق آخر من أوراقه الاعترافية إلى انتقاد حاضره السرد ذي المفعول الساحر الذي دفعه بمعية صديقيه أنور وحامد.. إلى كتابة رواية. يقول منذ المقطع الأول لورقة أخرى تحمل عنوان (دعاء الغائب): "أشعر أنني سأتوقف عن الكتابة، كيف أحلم بامرأة، لم أرها جيداً ولم ترني؟ أهو جنون أن نتخيل امرأة أو نساء، نتخيلهن نحن الثلاثة القادمون إلى مسقط لحضور ندوة ومعرض عن التقنية؟" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٦١). ثم يعود إلى ماضيه البعيد متذكراً فتاته (دعاء) التي تعرّف عليها في لندن حين كان طالباً يسافر لأول مرة في حياته إلى الخارج للدراسة: "أين أنت يا دعاء، ماتت أمك وغادرت لندن، منذ سنوات طويلة، ولكن مازلت تحتلين جزءاً من ذاكرتي" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٦١). وفي سياق أوراق أخرى من أوراق حسن الموسومة بـ(سطوة النساء)، يتذكر حسن حدثاً حاضراً يقع عقب سفرهم الثلاثة إلى مسقط، وله علاقة بالمرأة في مستقبل السرد الروائي، ما دنا قد افترضنا أن رحلة الرواة الثلاثة إلى مسقط

يهتز الجسد، تترنح منتشياً، تحرك قدميك ببلادة، تحرك قدميها برشاقة.. إلخ" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٨).

فنحن أمام حوار داخلي على سبيل الحوار الذاتي لامرأة يتخيلها هنا الراوي الأول حسن، موظفاً في سبيل ذلك ضمير المخاطب، وموهماً إيّانا إيهاماً فنياً بأنه منفتح على الآخر المستمع إلى حوار الذي، لعله - بسبب توظيف ضمير المخاطب (أنت) - مسموع، وفي الحقيقة هو حوار داخلي غير مسموع، في أغلب الظن. حوار مقتطف من أوراق حسن جاء مناسباً للعنوان الفرعي "رقصة امرأة"، ولعنوان الرواية الرئيس "مقامات النساء"، بخاصة إذا ما اتفقنا على أن العنوان عتبة من عتبات النص الروائي حظي باهتمام نقدي مؤخراً، و"مادام العنوان عتبة من عتبات النص، فهو يمتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، ولذلك فحينما يتم اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظمة، فإن العنوان الذي يعتبر جزءاً من تلك العناصر، لا يظهر فقط خاصية التسمية، فالعنوان يتضمّن العمل الأدبي بأكمله مثلما يتبع هذا الأخير، ويتضمّن العنوان أيضاً" (الحجمري، ١٩٩٦، ص ١٧-١٨).

ولأننا - حسب ما تتطلبه الدراسة البنيوية للرواية - أمام عدّة رواة يتناوبون في السرد؛ فسوف نتبع أوراق كل واحد منهم على حدة، ولنملمها بوصفها قصاصات حكائية يعترف على امتدادها كل واحد منهم بعلاقته بالمرأة الواقعة في سياق حكيه عن سيرته الذاتية الحقيقية والمتخيلة معاً؛ لذلك سوف نقفز - حسب الضرورة النقدية - على أوراق الراويين الآخرين (أنور، وحامد) متتبعين أوراق حسن بداية، فأوراق أنور على حدة، فأوراق حامد على حدة في كل محور من محاور هذا البحث؛ لنجد أن الراوي حسن الأول في أوراق لاحقة من السرد يناجي المرأة الساكنة في ذاته عبر الحوار الداخلي في أوراقه السابقة واللاحقة، عبر هذه العودة الثانية إلى أوراقه المعنونة بـ(صوت دعاء) مختتماً إياها بالقول: "سنوات طويلة مرّت، تجاوزت الثلاثين عاماً، لا أدري أين دعاء، ولا أين والدها، ولا اسمه الكامل، ولا أين يعمل. سنوات طويلة وصوت دعاء الحزين لا يزال يحاصرني، وها أنا أسمعها مرة أخرى، هل تلك المرأة هي ابنة دعاء؟ أختها من أبيها؟ ملامحها لم تتضح لي، ولكن الصوت قريب جداً، كأنه هو،

بـ"خجول ورومانسي"، وهو في سياق اعترافه، يربط موهبة الكتابة لديه بالمرأة التي عرفها لأول مرة حين أخبره ابن عمته عن أخت أحد الكُتَّاب الذي سيساعده على تطوير موهبته في الكتابة "أخبرني محمد بأن جارهم في العمارة المقابلة يعمل في إحدى الصحف، وأضاف: "عنده أخت تطيح الطير من السماء"، وأخبرني بأنها فرصة للتعرف عليه وتلقي نصائح منه بكيفية الكتابة.. والتعرف إلى الكتب الجيدة للقراءة، وقال إنه غالباً ما يكون موجوداً بعد العصر، بالطبع محمد غير حريص على ماجد، وهذا اسمه، بقدر ما هو حريص على لقاء أخته خديجة ورؤيتها" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ١٢٦-١٢٧).

ولكن الراوي حسن كان يتصف وقتها بالخجل؛ لذلك لم يتمكن من عقد علاقة رومانسية بخديجة التي يتذكرها الآن ويحكم على تجربته الأولى تلك بأنها تقع في سياق مرحلة المراهقة، فيعود في نهاية ورقته الاعترافية هذه إلى حاضر سرده بالقول: "ربما لو نفذنا مشروع الكتابة المشتركة مع نور وحامد حقاً، وصدر الكتاب كرواية أو نصّ مشترك، المهم صدر، وورّع الكتاب بصورة جيدة، ووصل إلى يد خديجة، فهل ستذكر الرومانسي الخجول؟ أنا قلت بعض الحقيقة. والحقيقة الأهم أنها فعلاً كانت جميلة، ربما لاتزال كذلك، والأهم أنها تختلف عن كل النساء اللاتي أعرفهن في ذلك الزمان، وربما خيال المراهق المنتقل من المرحلة المتوسطة إلى المرحلة الثانوية واسعاً قليلاً، ولكنه كان أكثر بساطة من هذا الزمان" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ١٣٢).

لاحظنا كيف عاد الراوي حسن ليعدّ ما يكتبه نصّاً مشتركاً، موهماً إياناً بأن خديجة شخصية حقيقية، وأن ما اعترف به من ذكريات ليس كل الحقيقة. والحقيقة تكمن في أنه كان في مرحلة مراهقته خجولاً ورومانسياً في تعامله مع المرأة.

يقول في سياق ورقة تقع قبل النهاية وتُعنون بـ:(طيف امرأة)، معترفاً بحبه لزوجته الواقعة في حاضر السرد أو ماضيه القريب من الحاضر السردى: "وأنا أحبُّ زوجتي وأرتاح لها كثيراً، إضافة إلى أنها تعاني غيابي الطويل عن البيت من خلال تفرغي للبحث العلمي" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ١٤٥). مكرراً تساؤلاته، وتساؤلات صديقيه أنور وحامد، الملحة عن سبب كتابتهم رواية، وعن سبب اهتمامهم

تمثل حاضر السرد باتجاه الماضي أو المستقبل. في هذه الأوراق يحكي لنا حسن عن المرأة التي وجدها في إحدى رحلاته التي وجد فيها امرأة غريبة الأطوار فرضت نفسها على شخصه وسار كالمعتوه خلفها: "هي مغامرة، امرأة جميلة تدعوني للذهاب إلى بيتها وتناول العشاء، ولا أدري ماذا بعد ذلك. لن أخبرها باسمي، سأخبرها بأن اسمي فعلاً مسعود، ولكن لدي بدايات الزهايمر، أنسى كثيراً" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٧٥). لكنه في حوار داخلي مع نفسه يتتقد ذاته نسبياً مع انقياده المطلق لامرأة لا يعرفها: "يا حسن أنت الآن اسمك مسعود، تتجه إلى شقة امرأة جميلة، لا تدري لماذا اختارتك، هل هي ضمن عصابة وهي فرصة للابتزاز، لأكون محتطاً ويطلب مبلغ كبير من المال لقاء إعادتي إلى وطني؟ لا أعتقد، أنا إنسان بسيط جداً، أستاذ جامعي في مجال التقنية" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٧٧). وهو موقف -قلنا- يقع بعيد رحلة الرواة الثلاثة إلى مسقط، موقف يعترف به الراوي الأول حسن، متذكراً الحدث الجوهرى الذي دفعه لكتابة هذه الذكرى التي ستكون في سياق الرواية المشتركة: "تذكرت مشروع الرواية ونساء الخليج وسيارة "الإسكاليد الحمراء" لماذا لم تكن تلك النسوة هنّ الخنساء والبتول وتماضر. لقد استمتعت برفقتهم مع دليّة وكهرمانه (...). لن يصدق أنور وحامد ما حدث لي، ولكن عندما تكتمل هذه الرواية المشتركة سيفاجؤون بالقصة" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٧٨). أما الآن فما زالت أوراقاً يرصد فيها كل واحد من الرواة الثلاثة ذكرياته على حدة، محوراً موقف النساء الثلاث اللاتي كنّ يقُدن الإسكاليد الحمراء من هؤلاء الرواة الثلاثة الذين قادتهم تلك النساء إلى المنتجع في مسقط حين ضلُّوا طريقهم. يقول الراوي الأول في صدد حكيه عن علاقته بالنساء على سبيل المذكرات الاعترافية: "تذكرت ذلك، وأنا أكتب رواية عن نساء "الإسكاليد الحمراء" اللاتي ساعدتنا على الوصول إلى المنتجع في مسقط" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ١٠٩). محور لازم الرواة الثلاثة، ونتج عنه نصّ روائي، كان دافع كتابته هذا المحور الجوهرى في بنية الرواية كلها.

ولكي يوهنا الراوي الأول حسن فنياً بأنه هو من صاغ النصّ الروائي بقلمه؛ يعود إلى مرحلة بعيدة كان فيها تلميذاً في المدرسة، كما تقول إحدى أوراقه الاعترافية الموسومة

المحور الثاني: الراوي أنور

هو الراوي الثاني بحسب ترتيب أوراقه في الرواية، ففي ماضٍ قريب متصل بحاضر السرد المتصل بالحديث عن النسوة الثلاث اللاتي كُنَّ يستقلن سيارة حمراء كاديلاك في مسقط، وساعدن الرواة الثلاثة حين ضلوا الطريق إلى المنتجع، ثم يحكي أنور في أوراقه عن علاقته المثالية بجمانة التي أحبها بصمت، قائلاً مثلاً: "سأحكي قصتي التي بدأت قبل وصولنا لمطار مسقط الدولي. حسن وحامد لا يعرفان أبداً أنني على علاقة مع فتاة اسمها جمانة" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٢١). وفي سياق حكيه عن علاقته القريبة من حاضر السرد، ينتقل إلى ماضيه البعيد، ويحكي عن زوجته زينب ونهال: "زينب زوجتي الأولى، أحبها، طيبة جداً ومتسامحة، ثمة قرابة تربط بين عائلتي وعائلتها، أنجبت لي ثلاث بنات وولد، الولد جاء منذ أشهر، تلك الفتاة الحلبية الجميلة أحببتها أيضاً، وحزنت عندما استلمت تقريراً طبيياً يوضح بأنها عاقر، لا بأس ستبقى زوجتي وإن لم تنجب أبناء" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٢٢).

ليقف على طبيعة علاقته لاحقاً في ورقة جديدة من أوراق ذكرياته مع المرأة، بعنوان (فابنسامة) معرفاً بصديقة له في العمل اسمها (جمانة) أو جمان: "جمان اسمها، هذه المرأة التي جعلتني أتوقف عند هذا الجناح، تحدت، سأسمعك دون تركيز، أمامي جمانة، سأأملها دون أن يلحظ ذلك أحد" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٤٠).

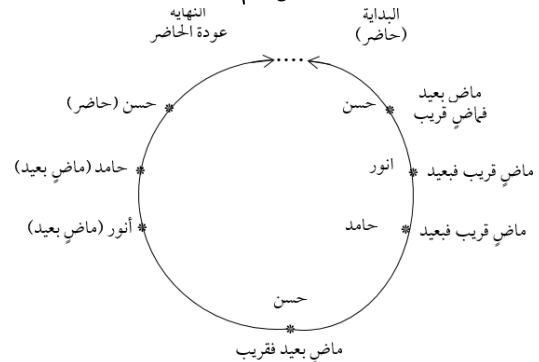
ويظل الراوي الثاني أنور في انشغال تفكيره بجمانة يعيش صراعاً بين حبه لها والمثل والقيم التي يؤمن بها، يقول في سياق إحدى أوراقه: "ولكن من الأفضل أن أبتعد كثيراً عن جمانة، فبكل تأكيد هي ليست من النساء اللاتي يقعن في شبك العلاقات بسهولة، هي جادة، ربما هي متزوجة، كيف لم أفكر بذلك، فقط عرفت اسمها، ولكن وجودها في المعرض يتعيني كثيراً، أكاد أسمع صوتها وهي تتحدث، أكاد أتشنق عبقها، على الرغم من أن موقع الجناح الذي توجد به بعيداً عن المكان الذي أجلس فيه" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٦٥).

وهو؛ أي الراوي أنور، يتأمل أثناء حكيه عن جمانة أكثر من امرأة صادفها في عمله وفي رحلاته، مواصلاً ذكرياته عن جمانة التي أحبها ولم يشأ أن تكون الزوجة الثالثة؛ احتراماً لها

بالحادثة العابرة في مسقط "لماذا فكرنا بكتابة نصّ قد يكون رواية بعد لقائنا بفتيات الإسكالك الحمراء. قد تكون الحادثة غريبة، حين تقود نساء سيارة كاديلاك كبيرة، عرفت فيما بعد أن هذه الأنواع من السيارات من فئة الكاديلاك، وهي سيارة أمريكية الصنع، ولكنها سيارات عائلية تستوعب تسعة أشخاص تقريباً، وهي ليست سيارة شعبية، فغالباً ما يمتلكها الأثرياء أو الموسرون" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٤٦).

هذه اللازمة التي تكررت منذ أول السرد الروائي حتى نهايته، والتي كان لها الفضل في الاعتراف المشترك بماضي الرواة الثلاثة، سواء أكان ماضياً بعيداً أم قريباً أم مستمراً، باعتراف الرواة الثلاثة بفضل المرأة في كتابة رواية مشتركة: "سأكون جريئاً وأقول: إذا أنجبت الثقافة العربية في المستقبل روائياً جيداً فأتنت السبب" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٤٨). مختتماً -أي الراوي حسن- ورقته بالقول: "هذه الورقة الأخيرة أو القصاصة، لا أدري ماذا أسميها؛ حيث اتفقنا أن يكتب كل واحد منا ثمانية أوراق.. وبعد ذلك أقوم وأرتبها بعد أن أضع مقدمة ونهاية للأربعة وعشرين جزءاً" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٤٩). بل مختتماً ما ورد بعد الأوراق من نهاية تحمل هذا العنوان: (النهاية) هي النهاية التي اختتمها الراوي حسن بقوله: "عموماً لو أخبرنا ذلك المساء أو أي يوم بذلك عن تلك المرأة ومشروع اللقاء الذي بدأ في الرياض وانتهى في مسقط، لتوقفنا عن التفكير واسترجاع كل علاقاتنا مع النساء، ولما عرفنا مقامات النساء المختلفة" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٦٦) التي سميت بهن الرواية، ودارت ذكرياتها حولها بتناوب متسق بين الرواة الثلاثة الذين تصدروهم حسن بالحكي منذ البداية ليعود في نهايتها إلى البداية نفسها في صورة يمكن تمثيلها بالشكل الآتي:

الشكل رقم (١)



ولجديتها في العمل، محاورًا نفسه بانفعال أخفاه وهو حبه لجمانة. يقول في مطلع ورقة جديدة تحمل عنوان (فموعد): "هل أسميها المرأة الزئبق أم المرأة اللغز؟ إنها جمانة، بعد إرسالها عنوان بريدها الإلكتروني، أرسلت لها صورة الجواز، وبعد ثلاثة أيام تقريبًا أرسلت لي عبر بريدها الإلكتروني رقم وموعد الرحلة إلى دبي، قرّرت أن أتصل بها لأشكرها، كان هاتفها المحمول مغلقًا، كنت متشوقًا لمعرفة هل ستكون معنا في اللقاء" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٨٠).

وهو لقاء العمل المشترك الذي عرفه بها، عائدًا في سياق هذه الورقة الاعترافية إلى ماضي يقع قبل تعرّفه على جمانة، هو ماضي زوجته زينب ونهال، بالقول: "الجميل أنني انتهيت من إجراءات تبني الطفلة من دار الرعاية الاجتماعية، عمر الطفلة سنة، زوجتي نهال كانت سعيدة بها، هيأت لها غرفة، حملت الطفلة إلى زوجتي الأولى زينب التي لم ينضب حليبها لترضعها، ولتكون مستقبلًا أختًا بالرضاع لأبنائي وفق توصية بعض الأقارب.. إلخ" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٩١).

ثم يعود إلى ماضيه القريب فيحكي عن إعجابه المطلق بجمانة، واصفًا إياها بالقول: "جسدها المتناسق أعطى للعباءة السوداء نسقًا جميلًا، أضفى عليه ما اشتغلته الأيدي في جوانب شالها وعباءتها من صنعة أبدع فيها حائك خطوط الزري، فتألأت وأضفت على المكان أشعة غير منظورة، بهجة خاصة، لم تبلغ في مساحيق الزينة، تعرف أنها جاءت إلى مكان يتطلب الجدية والصرامة والخشونة، ولكن مع ذلك أضفت أناقة وجمالًا على كل ما يحيط بنا، شارك ذلك عبقُ جميل، من رائحة عطر اقترن بها الشرق مع الغرب" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ص ٩٣-٩٤).

وهو وصف يتأمل من خلاله أنور في جسد المحبوبة التي أخفى عنها ما يشعر به من إعجاب وحب؛ لتأتي هذه الأوراق، بل المذكرات الاعترافية، بإفشاء السر الذي سيكون مستقبلًا بين يدي صديقيه حسن وحامد وجميع القراء. ولا نشغال قلب أنور بهذه المرأة الجميلة والجادة؛ يتخذ الحكيم منها حيزًا واسعًا من أوراقه التي تريدها أن تكون حاضرة طوال الوقت، باحثًا عنها مشغولًا بها. ففي مطلع أوراق آخر تحمل عنوان "فلقاء" مكملاً تسمية أوراقه الاعترافية ببيت شعر لأحمد شوقي يقول فيه: نظرة، فابتسامة، فلوعة، فمعد،

فلقاء؛ بحيث تتسمّى كل ورقة بكلمة من هذا البيت الشعري الذي ينسجم والحالة العاطفية التي تهيم على قلب أنور في علاقته بالنساء عمومًا. يقول في مطلع ورقة جديدة: "أين هي؟ لم تستقبلي، ولم أرها في الفندق، سألت عنها قيل إنها غير موجودة، عرفت أنها لم تحضر إلى دبي بعد، غدًا صباحًا افتتاح الملتقى، أنا لا يهمني الملتقى أبدًا، وحتى الاحتفاء الخاص بي عندما استقبلي في المطار المسؤول الأول في الشركة برفقة جورج ومحمود والجناح الفاخر الذي أعد لإقامتي في الفندق المطل على البحر في جميرا، أريد أن التقى بتلك المرأة الجميلة "جمانة" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١١١).

فقلبه مشغول بها، حتى في سياق العمل الجاد، يسأل عنها كل من يعرفها، كما يعترف الآن بتفاصيل ذلك: "سألت جويل عن جمانة، وهل تعرفها من قبل، فأجابت إنها تعرفها منذ سنوات، من أنشط الفتيات وأكثرهن جدية، وقالت بأنها نموذج جيد للمرأة السعودية" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١١٥). لكنه يعود إلى تذكر ماضيه البعيد في علاقته بزوجته زينب ونهال، فيقول في مطلع ورقة جديدة: "حين تزوجت زينب كنت أتوقع أنني دخلت مرحلة الحياة المستقرة والأمنة، ولكن، ربما كان هناك بعض الاستقرار وكثير من الأمان، ولكن لم تكن زينب المرأة التي أردت، ليست قبيحة بل جميلة، وهي حلم كل رجل، وأكثر من ذلك تقدّر عملي وتدعمني بالرأي وتهيئة كل الأسباب لأكون رجل أعمال ناجح، أحببتها، وزاد حبي لها عندما رزقنا الله أولادًا، طيبة جدًا، ماهرة في عملها، وفي أعمال البيت، تدير شؤون المنزل باقتدار، وكانت ولا تزال تحلم بأن تكون الوحيدة في مملكتنا الزوجية؛ لذا فليس بغريب أن تغضب وتغادر منزلنا لعدة أيام عندما عدت من سوريا متزوجًا نهال" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٣٣).

فالراوي الثاني أنور يعود إلى ماضي علاقته بزوجه زينب فزوجته نهال، في أكثر من ورقة سردية يشعر فيها بنوع من تأنيب الضمير المتكرر الذي وقف حائلًا دون أن يطلب الزواج من جمانة الواقعة في ماضي السرد القريب من حاضره. يقول في سياق آخر من المذكرات الاعترافية عن علاقته بزوجه الثانية نهال: "قدمت نهال إلى السعودية وهي تعلم بأنها الزوجة الثانية، وتعلم بأنها ستحارب وستكون منبوذة

لكنها سيعرفان إما عن طريقه هو مباشرة، لاحقاً. أو عقب قراءة هذه المذكرات الاعترافية التي تجمع بين أوراق الرواة الثلاثة. وقبل أن ينهي أنور ورقته الاعترافية الأخيرة، أخذ يحكي لنا عن وصوله هو وصديقيه حسن وحامد.. إلى مسقط؛ حيث استأجر سيارة متواضعة قادها باتجاه المنتجع الذي سيقم فيه مؤقتاً الأصدقاء الثلاثة في عودة إلى بداية الحاضر السردى، أو -كما نطلق عليه- الماضي القريب، حين قابل الأصدقاء الثلاثة النساء الثلاث اللاتي كنَّ يقُدن سيارة كاديلاك حمراء، وحين أرشدن الأصدقاء الثلاثة بعد أن ضلوا طريقهم إلى المنتجع وحسب، يقول أنور في سياق تذكر هذا الموقف الذي كان له أثره في نفوس الرواة الثلاثة: "بدأت أمشي بهدوء، توجَّهت إلى المكان فلمحت سيارة بها ثلاث نساء، نوع السيارة كاديلاك إسكاليد، ولونها أحمر. اللون الأحمر، والنساء والليل، والضياء جعلني أهدق ببلاهة بتلك السيارة التي مرت من جانب سيارتنا لتقف عند إشارة ضوئية، دعوت الله أن تضيء الأحمر لتقف بجانبها، وفعلاً أصبحت سيارتي بجانب الإسكاليد، فبادرت بالسؤال عن الطريق إلى المنتجع، لا مجال للإجابة أبداً، فالإشارة أضاءت اللون الأخضر ولكن المرأة التي تقود السيارة قالت اتبعوني، كنا بعيدين قليلاً عن المنتجع. كانت هناك امرأة في المقعد الأمامي وأخرى في المقعد الخلفي، ثلاث نساء وثلاثة رجال، هل هي أرادت ذلك؟ تبعناهن حتى مدخل المنتجع، عند ذلك شكرتهن وطلبت أن يتناولن معنا فنجان قهوة تعبيراً عن الشكر، لكنهن غادرن المكان مباشرة" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ص ١٥٤-١٥٥).

هكذا صاغ أنور في ورقته الأخيرة موقف النساء الثلاث الذي أثر في نفسه الأثر ذاته في صديقيه الآخرين، وجعله يفكر مثلما فكَّر صديقه في كتابة رواية مشتركة عن علاقة الرواة الثلاثة بالمرأة التي شغلتهن ماضياً وحاضراً مفتوحاً على المستقبل، رواية تكون عبارة عن مذكرات اعترافية تجمع بين أوراق الأصدقاء الثلاثة أو الرواة الثلاثة. يقول أنور مختتماً ورقته الأخيرة: "أعرف أن ما كتبت في هذا الجزء أشبه بالاعتراف، ربما غضب مني حسن وحامد، ولكن أثق بطبيعتها، وبكل تأكيد لن أطلعها على الأوراق التي كتبتها حتى أتأكد من انتهائها من كتابة الأوراق أو القصصات

من أسرتي، لا سيما زوجتي وأبنائي، ولكنها قابلت الجميع بالطيب، وتقبلت بصدر رحب وضعها.. إلخ" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٣٥). ثم يضع الراوي الثاني أنور بين أيدينا سبب حبه لجمانة، كأنها هو في تحقيق المطلوب فيه الدفاع عن نفسه؛ لذلك يعترف بين أيدينا بالقول: "زوجتان، امرأتان مختلفتان، إحداهما من نجد، والأخرى من الشام، مختلفتان بكل شيء، حتى بالتعبير عن مشاعرهما الخاصة وعلاقتها بالرجل، مع مرور الأيام بدأت أشعر بأن المرأتين على اختلافهما، إلا أن ثمة أمراً ينقصهما وهو النفوذ، المرأتان طبيتان جداً ومخلصتان لي، ولكن هل هذا يكفي؟ أشعر بأن ثمة امرأة لم أجدها بعد، لا تشبهها أبداً، فعندما رأيت جمانة اتابني زلزال خاص، هل هذه هي المرأة الحلم.. إلخ" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٣٥).

ثم يتراجع قليلاً، يعاني كثيراً، يتردد أكثر، ويقرر: "قد تكون كذلك، وهذا يجعل أمر الوصول إليها صعباً؛ لأن من المستحيل أن تفكر أو أفكر أنا بأن تكون زوجة ثالثة لي، ولن أضحي بزوجتي الاثنتين، ولكن لتكن صديقة، لتكن صديقة خاصة" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٣٦). ويستمر الصراع النفسي وتستمر الأوراق الاعترافية شكلاً من أشكال التنفيس عن الذات والتخلص من انفعالاتها بكتابة هذه الأوراق. وتستمر علاقة هذا الراوي الثاني أنور بجمانة التي لم يكن يعرفها صديقه الراويان حسن وحامد، حتى يقترب حاضره من حاضرها المتصل بالمعرض الذي سيقام في مسقط، وقبله سيقابل الرواة الثلاثة حين ضلوا طريق المنتجع.. النساء الثلاث اللاتي كن يستقلن سيارة حمراء كاديلاك، واللاتي أرشدن الرواة الثلاثة إلى طريق المنتجع.. يقول الراوي الثاني أنور وهو يقترب كثيراً من الحاضر السردى: "هافتها قبل مغادرتي مطار الرياض، قلت إنني سأكون في مسقط بعد قرابة الساعتين، برفقتي حسن وحامد، هي لا تعرفها، ربما تعرف قليلاً حسن، لكنها لا تعرف مطلقاً حامد، سألتها كيف أراك؟ قالت أنا لذي اجتماع مع ممثل شركة عالمية، ثم أردفت، سنلتقي غداً في المعرض، حسن وحامد لا يعرفان أبداً أنني سأقابل جمانة، بل إنها لا يعلمان عن علاقتي بهذه المرأة الجميلة التي اكتفيت بأن تكون صديقة لي" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٥٣).

حين كان طفلاً لم يبلغ العشر سنوات، بعد، وكان مع ذلك مغرماً بابنة خاله منصور (وفاء)، وكيف اتنايته قضية الرضاعة من نساء متعدّدات أرضعته حين فقد والدته وهو في سن الرضاعة. وبسبب رضاعته من عدّة نساء؛ يقع في مشاكل لها أول وليس لها آخر، تؤدي إلى عدم زواجه من الفتيات اللاتي تقدّم لخطبتهن؛ لأنهن كُنّ في الغالب أخواته في الرضاعة، مع تعلّقه بوفاء؛ لأنها كانت كما قيل له، تشبه أمّه، إلى حدّ الظنّ بأن واحدة من النساء الثلاث صاحبات السيارة الحمراء اللاتي قابلهن الرواة الثلاثة في مسقط: "أخاف أن أبحث عن فتيات "الإسكاليد الحمراء" فأفاجأ بصدّ إحداهن: حامد أليس من العيب مغازلة أختك، ولكن لأني التزمت بكتابة قصة مفتوحة قد يكون لها علاقة بالنسوة الثلاث؛ فسأكون صادقاً وأتحدث عني، عن حامد" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٢٨). مختتماً ورقته بالقول: "لم أتزوج حتى الآن، ربما لم أجد من يشبهها. ولكن ربما إحدى نساء (الإسكاليد الحمراء) تشبه ابنة خالي، غريب أنا!! لا بدّ أن أبحث عنهن" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٢٩). فهو يرى أن مشكلته الخاصة بأمر رضاعته من عدّة نساء، بناتهن في معظم الأحيان أخواته.. حلّ هذه المشكلة قد تكون عند نساء الإسكاليد الحمراء، ولذلك يتخيل أن الحلّ عندهن، وأنه لا بدّ من البحث عنهن، ليعود في ورقة أخرى وجميع أوراقه الاعترافية إلى الماضي؛ ماضي فشله بالزواج من امرأة لا تكون أخته الرضاعة: "كنت قد تجاوزت الثلاثين من عمري، وبالطبع والذي الذي يرغب برؤية حفيده في وقت مبكر، خيبت أمه، وسعد بأحفاده من أبناء زوجته الثانية" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٤٣). وهو في سياق أوراقه الاعترافية يعود لماضي علاقته بالمرأة، فيتذكر سلمى التي كلّمته عنها ابنة خاله هدى التي تكبره بسنوات، ويوافق على الزواج منها: "طلبت من أختي هدى أن تحضر لي بعض الصور لسلمى؛ لأتأكد من أنها تشبه ابنة خالي وفاء، لم تستطع وقالت: سلمى تستاهلك، سمعت عنها كلاماً جميلاً، انتظر حتى تراها، وبكل تأكيد ستعجبك" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٤٤). لكن حامداً لم يتزوج من سلمى؛ لأنها وافقت على الزواج من أحد أقاربها، ليقفز من ماضيه البعيد باتجاه حاضره السردى بالقول: "ربما كانت إحدى النسوة الثلاث في

الثاني، حسب اتفاقنا، وبعد ذلك تبدأ مسؤولية حسن لمراجعتها وصياغة ما هو ريك منهن" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٥٦).

معلناً أن جمانة ستبقى صديقة له: "ستبقى جمانة صديقة خاصة، ابنة الوطن التي أحترمها كثيراً، وأنا سعيد بزواجتي زينب ونهال، لن يكون هناك امرأة ثالثة، كل واحدة منهما تضفي على حياتي نكهة خاصة، يجب أن نحترم نساء الوطن، أنا لا أحب المباشرة في الحديث، ولا أريد أن أصبح واعظاً، بل إن ما أكتبه الآن تأكيد بأن من السهولة أن يرسم كل واحد صورة سيئة لنفسه، ولكن الأمر الصعب هو رسم الصورة الجميلة التي يحترمها الجميع ويعلقونها في صدور مجالسهم" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٥٦).

كأنما يحمل الرواة الثلاثة رسالة إلى مستقبل الأجيال في واقع السعودية الاجتماعي خاصة، تطلب منهم أن يتعاملوا مع المرأة تعاملًا واعياً بالنصف الآخر من المجتمع، يدرك أن المرأة كالرجل تماماً لديها عطاء لا يحدّ، ولديها طاقات إبداعية وقدرات قد تفوق طاقات وقدرات الرجل ذاته؛ وهي لذلك تستحق من المجتمع التقدير والاحترام، فينظر إليها بأنها كيان مكتمل لا نقصان فيه.

المحور الثالث: الراوي حامد

الراوي الثالث بحسب ترتيبه بين أوراق هؤلاء الأصدقاء الثلاثة: (حسن، أنور، حامد) سوف نتبع أوراقه الاعترافية حسب تناوبه في الحكى مع صديقيه على النحو الآتي: في أول ورقة اعترافية له، ينطلق هذا الراوي الثالث من الحاضر السردى؛ والسبب في فيضان ذاكرته، وهو النسوة الثلاث اللاتي أرشدن الأصدقاء الثلاثة إلى المنتجع في العاصمة العمانية مسقط، يقول في مطلع ورقته الأولى، مثلاً: "أنا حامد، هل يكفي ذلك، وماذا عساني أن أكتب؟ هل أكتب عن ثلاث نساء، وأنا بعيد عنهن لا أعرفهن ولا أتيهن؟! " (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٢٧). هكذا افتتح الراوي الثالث حامد بالانطلاق من حاضر السرد الذي كان السبب في كتابة الأصدقاء الثلاثة روايتهم الموسومة بـ"مقامات النساء"؛ لينفتح على ماضيه البعيد في أسطر لاحقة لمطلع الورقة، ذلك الماضي الذي يتذكر فيه حامد نفسه

الدكتورة منى؛ لذا فأنت عمها" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٥٨).

ليقع هذا الراوي الثالث في حيرة من أمر البحث عن زوجة ليست أختًا له بالرضاع: "يا لهذه القطرات من الحليب، كيف تجمع بين الناس، أنداء النساء أصابها الجفاف في زمننا الحاضر، وتحول الجميع إلى الألبان المعلبة، فهل سيصبح كل البشر إخوة؟" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٥٨). لاندًا في نهاية ورقته الاعترافية بحاضر السرد المتصل بالنساء الثالث، صاحبات السيارة الحمراء، بالقول: "كنت أتمنى لو قابلت نساء سيارة الإسكالكيد الحمراء دعوتنا لهنّ بالتوجه للمجتمع وقبول استضافتهن بشرب فنجان من القهوة، سأسألهن عن الرضاعة، قد تكون إحداهن قريبة لي، وإلا لماذا منى تحديدًا هي التي أصبحت ابنة أخي بالرضاع؟! " (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٦٠). فالراوي الثالث حامد يبحث في حاضر السرد عن إجابة لمشكلته الماضية في الحصول على زوجة ليست أختًا له بالرضاعة، فيشعر بمشكلته مثلًا صديقه الراوي الثاني أنور الذي يعرفه منذ الطفولة، قائلًا في مطلع ورقة اعترافية جديدة: "أثق كثيرًا بأنور، وأعرف أنه يقدر صداقة بدأت منذ مرحلة الطفولة" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٦٩). لكنه لم يبخ له عن بعض مشكلاته مع المرأة: "ومما لم أبح به هو مساعدتي في تأنيث الشقة التي كانت ستضميني مع منى بعد أن تصبح زوجة لي، قبل اكتشاف الرضاعة، والتي تحوّلت من خطيبة أمتناها إلى ابنة أخ لا تجوز لي أبدًا؛ لذا فقد شجعني على الذهاب إلى سوريا للبحث عن زوجة" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٦٩).

قبل أن يعود إلى الماضي البعيد الذي كان له الأثر البالغ في عدم حصوله على زوجة: "أنا فقدت أمي في طفولتي، وفتحت عيني على أكثر من أم وأخت وابنة أخ أو أخت وعمّة وخالة، نساء لن يعوضنني فقد الأم" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٧٠)؛ لذلك ظل يتخيل أن حلّ مشكلته يكمن عند النساء الثالث اللاتي كُنَّ يقُدْنَ السيارة الإسكالكيد الحمراء في حاضر السرد الروائي: "وأنور عرف أن لديّ أحلامي الخاصة، وربما توقع أن زوجة المستقبل سأجدها من حيث لا يتوقع الجميع؛ لذا فقد كان أكثرنا حماسًا وهو يتحدث عن نساء الإسكالكيد الحمراء" اللاتي أوصلنا إلى مدخل المنتجع

الإسكالكيد الحمراء، اللاتي ساعدتنا لمعرفة الطريق إلى المنتجع، ليتني سألتهن: هل إحدكن تدعى سلمى، ولو أجابت إحداهن بقولها: أنا سلمى، ماذا تريد، ماذا عساي أن أقول لها؟" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٤٦). مختتمًا ورقته بسؤال يشغله ويشغل صديقيه حسن وأنور، هو من يكنّ النسوة الثالث واصلاً ماضيه البعيد بحاضره السرد بالقول: "أنا أتوقع لو تعرّف (أنور) على إحدى نساء الإسكالكيد، وأعجب بها لتزوّجها دون تردد، ونكون أنا وحسن شهود هذا الزواج، ها أنا أبوح بما لديّ، ربما أتذكر لاحقًا حكاية أخرى" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٤٦). لكنه لا يمتلك قدرة أنور في تعامله مع المرأة. وفي مطلع ورقة اعترافية أخرى، يقرأ حامد واقعه الذي وجد نفسه فيه يملك علاقة واسعة من النساء اللاتي أرضعنه في ماضٍ بعيد شكّل له عقدة مع المرأة التي لا تصلح في الغالب زوجة له بل أختًا وحسب: "موت أمي وأنا رضيع، حقّق لي علاقة خاصة بالنساء، ليصبحن أمهات وعمّات وخالات وأخوات وبنات إخوان وأخوات، عدد كبير من النساء تربطني بهن علاقة الرضاع، على الرغم من ذلك، وبعد أن كبرت ابتعدت عن أكثر تلك الأسر، فأصبحت غريبًا عن أغلبهم، وبعض النساء رفضن أن يرفعن الغطاء عن وجوههن عندما قابلتني؛ حياءً في مناسبات مختلفة، على الرغم من وجود قرابة بيننا. بموجب الرضاعة من أم أو أخت" (الصقبي، ٢٠١٢، ص ٥٥).

وهو لذلك الماضي البعيد والأليم؛ يفشل في الحصول على امرأة، تصلح أن تكون زوجة له. ولأنه لم ييأس من أمل الحصول على امرأة حتى لو كانت (منى) التي اختارتها له زوجة أبيه ووافق هو وبدأ في التجهيزات للزواج من منى التي يكتشف أنه بسبب الرضاعة ذاته لا يتزوجها: "سمعت والدي يقول: الدكتورة منى لا تصلح لك، صدمتني كلماته، حاولت أن استرجع ما دار بيني وبينها من حديث في آخر لقاء بها، ليس هناك ما يوحى بخلاف أو سبب للرفض، تذكرت مشكلة الرضاعة، فقلت لا يوجد قرابة أو رضاع بين أسرتنا، أجاب مباشرة: بل هناك رضاع، هناك امرأة أرضعتك في الأيام الأولى من مرض والدتك في الخرج، هذه المرأة لها ابن، هذا الابن أصبح أختًا لك بالرضاع، زوجته أرضعت

النساء اللاتي أرضعنني. كان عتبهنّ أكبر؛ لأن اللبن لا يغدو ماءً، وهن أمهاتي بموجب قطرات اللبن المشبعة التي تناولتها عندما كنت رضيعاً، فلهنّ الحق أن أزورهنّ وأسلم عليهنّ وأقبل رؤوسهن" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١١٨).

لتصله عقب ذلك بأيام رسالة من المعجبة ريهام، ومجيّره إصرارها على أن يعلّمها حامد العزف؛ ليخبرها أن أباه قد توفي، مقررًا لاحقًا بأن يدع المجال لاسم الشهرة الذي أطلقه على نفسه في الإنترنت أن ينتشله من علاقته بالنساء المؤسسة. يعود حامد بعد وفاة والده بأشهر إلى مراسلة المعجبة ريهام، ويتأهب للتعرف على مريم التي اختارتها أخته بالرضاعة هدى له، ولا يستقر قلقه من إمكانية الحصول على زوجة أبدًا؛ إذ تتضارب المواعيد: موعده مع ريهام، وموعده مع عائلة مريم، ويعجز عن اتخاذ القرار المناسب الذي تأجل فيه موعده مع ريهام ليوافق على مقابلة عائلة مريم؛ لعله ينجح هذه المرة في الحصول على زوجة المستقبل، لكنه للأسف يصاب بخيبة أمل في الزواج من مريم التي رفضته؛ لكونها متديّنة، وهو حسب اكتشاف الأخ الأصغر لمريم أن حامد يحب الغناء والعزف، وقد شاهد صورته في اليوتيوب، لتفشل علاقته بها وبريهام المعجبة به التي انقطعت عنه لظروف عائلية: "هل ستبعدني تلك المقاطع" الموسيقية في النت" عن مريم، وهي التي ستقرّني من ريهام؟ هل سأتلقي الرفض من مريم خلال هذين اليومين، وأنتظر تحسّن ظروف ريهام العائلية؛ لأقابلها في البحرين، وأعلمها العزف على العود؟ بدأت أشعر بالصداع، نمت" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٦٣).

لكنها تقطع علاقتها به فجأة، وتقطع عنه كما تحكي مذكرات حامد الماضية مع النساء، لنجده يعود ثانية يبحث عن إجابات لقدره المشؤوم؛ لعلها توجد عند نساء الإسكاليدي الحمراء، متمنيًا لو كنّ سمحن له بالحوار معهنّ لحل مشكلته الأزلية مع المرأة التي لم يتزوجها بعد، يتساءل عبر حوار داخلي طويل نسبيًا يقول فيه: "وتبخّر الحلم، هل سأقضي عمري أبحث عن امرأة؟ هل نساء الإسكاليدي الحمراء، يبحثن عن رجال؟ لاسيما المرأة التي كانت تجلس في المقعد الخلفي مثلي أرادت أن تفتح باب الحوار، ربما لتبدأ علاقة ما، هل هي مثلي تعيش بعيدًا عن حلم رجل؟ هل هنّ في جولتهنّ

(الصقعي، ٢٠١٢، ص ٧٠). سابقًا في أحلامه بهن، عائداً في ورقة تالية إلى تذكر حاله حين كان يحلم بأن يكون فناناً موسيقياً مشهوراً حين اتخذ اسم شهرة فني أرفقه بتسجيلاته على اليوتيوب الذي جعل إحدى النساء تعجب به وبموسيقاه: "أبقيت اسم "شريف الأعشى" خاصاً بي، وقررت أن أسجّل بعض الأغنيات الخاصة على اليوتيوب، تحت ذلك المسمّى مع وضع إيميلي الخاص" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٩٨)؛ حيث تلقى رسالة على بريده الإلكتروني أرسلتها إحدى المعجبات، قائلة في سياقها الذي رصدته مذكراته الاعترافية: "الأستاذ شريف، تحياتي، أنا معجبة بعزفك على العود، هل بالإمكان تدريبي على العزف؟ ريهام. رددت على الرسالة (الفنانة ريهام، سعيد برسالتك، أنا مستعدّ للتدريب، حدّدي الزمان والمكان، شريف.. إلخ" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ٩٩). وإذ ذاك؛ يطير حامد من الفرح بالتعرف على امرأة بالتأكد أنها ليست أخته بالرضاعة، ويحاول في مذكراته الاعترافية إقناع قرّائه القادمين بصدق ما حكى قائلاً: "صدّقوني إنني أشعر بمتعة خاصة، متعة الانتظار، غداً سأقابل امرأة، لا أعرفها ولا تعرفني، استمعت إلى عزفي وغنائي عبر الإنترنت فأعجبها العزف، وقررت أن تستفيد من إبداعي، ولكن لماذا أنا؟" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٠٠). سابقًا في أحلام لقائه القادم بها، متمنيًا أن يتزوجها وأن يتخلص من عقدة أخوته لها بالرضاعة: "ربما تتطور العلاقة وتصبح زوجة لي، أعتقد، لن أخاف بأن يكون بيني وبينها رضاع، هي من المنطقة الشرقية وأنا من الخرج" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٠١). لكن حظّه المشؤوم مع المرأة لم يجعله يستمتع بقرب موعد اللقاء، فقد وصلته رسالة بأن والده أصبح في ذمة الله، وعليه حضور العزاء حالاً في موعد اللقاء المشود بامرأة؛ لذلك نجد هذا الراوي الثالث بضمير الأنا، يبدأ ورقته الجديدة بالوقوف على ذكريات والده الماضية، عائداً إلى تأدية مراسم العزاء مع إخوته، وملغياً موعد لقائه مع المعجبة بعزفه ريهام. وفي العزاء يقول حامد: "كنت الوحيد من إخوتي الذي تلقى العزاء من أغلب النساء؛ لعلاقة الرضاع، بعضهن يقدّمن العزاء فعلاً، وبعضهن يردن أن يعرفن كيف أصبح حامد، وهل تغيّر، وهل بدأت ملامح الشيب تغزوه، وكان عتبهنّ يطوّقني؛ لابتعادي عنهنّ، لاسيما

الأصدقاء الثلاثة (حسن، وأنور، وحامد) على امتداد المنطوق السردى.

٢- على الرغم من أننا أمام رواية تستعين بتقنية تعدد الرواة، فإن بين الرواة الثلاثة قواسم مشتركة على مستويي الوعي والاعتراف، وعلى مستوى الموضوع الذي يجمع بينهم، وهو موضوع (المرأة) وطبيعة علاقتهم معها في البيئة العربية، وليس على مستوى الواقع السعودي المتحفظ وحسب.

٣- الرواية في علاقتها بتقنية المذكرات الاعترافية تبدو كأنها سيرة ذاتية لكل راوٍ من الرواة الثلاثة، لكنها -من وجهة نظر المنهج البنوي- قناعٌ فنيٌ يستتر خلفه الرواة الثلاثة؛ لإقناعنا -فنيًا- بأننا أمام سيرة ذاتية هي في الحقيقة لعبة فنية وظنمها المؤلف توظيفًا بنويًا؛ للكشف عن جماليات هذا المتخيل السردى الذي قرأناه وأسميناه -مجازًا- سيرة ذاتية.

٤- تعدد الرواة هو التقنية التي هيمنت على منطوق الرواية السردى، ومع ذلك انفتحت هذه التقنية على تقنيات سردية أخرى مثل المذكرات الاعترافية، والاسترجاع الذي أشرنا إليه، بل على الحوار الداخلى؛ حيث تحاور الشخصية الروائية نفسها حوارًا داخليًا غير مسموع؛ سببه الخجل أحيانًا من موضوعات لا يجرؤ الرواة الثلاثة على البوح بها علانية.

المراجع

إبراهيم، عبدالله. (١٩٩٠). *التخيّل السردى. مقاربات نقدية في التناسخ والروى والدلالة*. ط١. بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.

باختين، ميخائيل. (١٩٨٦). *شعرية دوستوفسكى. ترجمة: جميل نصيف التكريتي*. مراجعة: حياة شرارة. ط١. الدار البيضاء: دار توبقال. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

بارت، رولان. (١٩٩٣). *مدخل إلى التحليل البنوي للقصص*. ترجمة: مندر عياشى. ط١. حلب: مركز الإنهاء الحضارى.

توماشفسكى، بوريس. (١٩٨٢). *نظرية المنهج الشكلى. نصوص الشكلانيين الروس*. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ط١. المغرب: مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للنشر.

بالسيارة، في ذلك المساء يبحث عن رجال؟ وكان قراره أن أولئك الرجال لا يصلحون أبدًا، فهم ليسوا أثرياء بدليل السيارة التي يركبونها (...). هل العلاقة بين الرجل والمرأة شائكة؟ قلّة من يستطيعون أن يحقّقوا تلك العلاقة، ويتعرف على المرأة التي يريد بسهولة" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٦٤). ويختتم ورقته الاعترافية الأخيرة بالقول: "من المفترض أن هذه هي الورقة الأخيرة التي أكتبها، والتي سيتناولها حسن مع بقية الأوراق ليراجعها، ويغيّر فيها إذا اقتضى الأمر ذلك، كنت أتمنى لو أنهيتها بخبر سعيد، موافقة مريم على الزواج، أو رؤية ريهام، ولكن، ربما لي حكاية أخرى" (الصقعي، ٢٠١٢، ص ١٦٤).

تاركًا نهاية أوراقه الاعترافية مفتوحة على كلّ الحكايا التي قد يكملها ذات يوم هو، وقد يضيف إليها القارئ من حكاياه ذات الرؤية التفاضلية بالمستقبل أو التشاؤمية، لكنها أوراق حامد وأوراق صديقيه (حسن وأنور) التي تناوب فيها الرواة الثلاثة في الحكى تارة (بنا) الفاعلين، وأخرى بـ(أنا) المتكلم المناسب في أسلوب السرد الذاتى والمذكرات الاعترافية، بل المنفتح على ضمير الخطاب (أنت) عند الحوار الداخلى.

الخاتمة:

بعد أن تتبعت الباحثة ظاهرة الراوى المتعدد المهيمنة على بنية الرواية المختارة كعينة للدراسة، خلصت إلى عدة نتائج أوجزتها في الآتي:

١- على الرغم من واقعية هذه الرواية فنيًا، فإن التوظيف البنوي بأدواته البنوية المستعملة في هذا البحث؛ أسهم في الكشف عن تقنية تعدد الرواة وتوظيفاتها داخل النص الروائى؛ مما يجعل هذه الرواية حديثة بامتياز؛ إذ إن التقنية (أي تعدد الرواة) التي انفتحت على أبرز تقنيات تيار الوعي، وهي تقنية الاسترجاع، هي التي ميّزت أزمنة الرواية الماضية والحاضرة، وبخاصة من حيث التقديم والتأخير اللذين قاما بوظيفة بنوية وجمالية تتلخص في سدّ الثغرات والفجوات التي كانت ستحدث لولا تقنية الاسترجاع بأنواعه الثلاثة (الخارجي، والداخلي، والمزجي) عند تناوب الحكى بين

يقطين، سعيد. (١٩٨٩). تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير). ط١. بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

ثامر، فاضل. (١٩٩٢). "مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي". ط١. الإمارات: أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية.

الحجمري، عبدالفتاح. (١٩٩٦). عتبات النص؛ البنية والدلالة. الدار البيضاء: منشورات الرابطة.

حمداوي، جميل. (٢٠١٢). "الرواية البوليفونية والرواية المتعددة الأصوات". شبكة الألوكة الثانية. استرجع من الموقع:

https://www.alukah.net/publications_competitions

السعيد، محمد. (٢٠١٥ يوليو). "تعدد الرواة بديلاً عن (تعدد الأصوات) في الرواية العراقية الحديثة (١٩٦٦-٢٠١٤)". مجلة الكلمة. (٩٩). استرجع من الموقع:

<http://www.alkalimah.net/Articles/Read/7471>

الصقعي، عبدالعزيز. (٢٠١٢). مقامات النساء. ط١. بيروت: جداول للنشر والتوزيع.

بو طيب، عبدالعالي. (١٩٩٣م). "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف". مجلة فصول. ١١(٤). ٦٨-٧٥.

العيد، يمى. (١٩٩٠). تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي. ط١. بيروت: دار الفارابي.

الفواز، علي. (٢٠١٩، يناير، ٢١). "هل تحمل ثقافتنا أدب الاعتراف؟". الشرق الأوسط. (١٤٦٦٤). استرجع من الموقع: <https://aawsat.com/home/article>

قاسم، سيزا. (١٩٨٥). بناء الرواية. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. ط١. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

لحمداني، حميد. (١٩٩١). بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي. ط١. بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

مرتاض، عبدالملك. (١٩٩٥). تحليل الخطاب السرد معالجه تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

ويليك، رينه؛ وارين، أوستن. (١٩٨٥). نظرية الأدب. ترجمة: محيي الدين صبحي. مراجعة: حسام الخطيب، ط٣. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.