فضاءات الزمكانية بين روايتي "الوارفة" لأميمة الخميس و"عيون قذرة" لقماشة العليان

أ.د. إسماعيل محمود محمد (*)

تتقاطع فضاءات الزمكانية في روايتي الوارفة وعيون قذرة، وتتماهى مخلفة معالجة سردية بحاجة إلى التفاتة، وقد اتكأت المبدعتان على توظيف عناصر سردية غير تقليدية (تتكامل مع الشخصيات التي لم يعد لها الهيمنة على السرد الجديد) في بناء المعمار السردي لروايتيهما، فضلا عنهما ألحَّتا على فضاءات الزمكانية في خلق أنواع من التشويق والإثارة؛ وفي الإعلان كذلك عن وعي بقيمة هذه الفضاءات في تمرير قناعاتيهما وحمل المعمار السردي ليجري إلى الهدف الذي تريدانه وتسعيان إليه، وقد عولت على هاتين التقنيتين من أجل تحقيق الوحدة والترابط في الروايتين من جانب والهيمنة على مجريات السرد والتحكم فيها من الجانب الآخر.

وكان تقاطع الزمان مع المكان في الروايتين أمرًا حتميا مقصودا، ولم تتعاطَ المبدعتان مع الزمن على أساس أنه تقنية ميتة تعلن عن: "نمو الأحداث وتتطور الشخصيات"[(١)] فحسب؛ ولكنهما سعتا إلى توظيف الفضاء الزماني بكل سبيل، وعليه لم يعد الزمن كذلك دليلا على التطور التاريخي للأحداث أو الشخصيات فحسب؛ ولكنه أصبح أصلا محورا حيويًّا وعنصرا بنائيًّا من أصول تنامي المعمار السردي واصلا من أصول إحكامه وركيزة من ركائز إمداد السرد بطاقاته وحيويته، ويرى تودوروف أن المؤلف الروائي لا يستخدم الزمن استخداما واقعيا بترتيبه ونسقه الواقعي؛ ولكنه: "يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية"[(٢)]، ويستحيل على الروائي أو القاص أن يستخدم الزمن بحقيقته الفيزيائية الطبيعية؛ لأن الزمن مظهر من مظاهر قدرة الله، فضلا عن أن المؤلف لا يستطيع حشد الأحداث

(*) أستاذ الأدب والنقد في قسم اللغة العربي – كلية الآداب -جامعة سوهاج - مصر.

(١) أمينة رشيد: "تشظي الزمن في الرواية الحديثة"؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب: بالقاهرة، ١٩٩٨م، ص٨.

(٢) تزفيطان تودوروف: "مقولات السرد الأدبي"؛ ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب (مقالة مترجمة ضمن سلسلة دراسات: طرائق تحليل السرد الأدبي): الرباط، ط١، ١٩٩٢م ، ص٤٢.

جملة واحدة في صورة متزامنة على هيئتها التي تجري بها في عالم الواقع أو الحقيقة؛ إذ لا بد أن يقدمها مفرقة، ويقدم تشبيها دالا على هذا الصنيع قائلا: "...وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقَّدٍ على خطٍ مستقيم"(٣).

والزمن هو البعد الرابع الذي يضاف إلى ثلاثية أبعاد المكان: الطول والعرض والارتفاع، تبقى الزمكانية تقنية سردية مرنة، ووسيلة فنية طيعة في يد المبدع كغيرها من العناصر الفنية، ومن حقه أن يوظفها؛ لكي يتشكّل البناء السردي على حسب قناعاته وخبراته وقدارته السردية، والسارد يتجاوز كينونة الزمن المحسوسة الدالة على شيء حقيقي وثابت؛ لأنها في الأصل غائبة ولا وجود لها حقيقة، ويتجه إلى كينونة الزمن الحاضرة التي تشير إلى صخب معرفي ضمني وظاهر: "فالزمن لا يوجد سوى في شكل نسق، وما نسميه من وجه نظر السرد بالزمن لا وجود له أو يوجد على الأقل إلا وظيفيًّا ... إن الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق؛ وإنما ينتمي إلى المرجع ... أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي أو واقعي"(٤). ويبقى الزمن الروائي زمنًا فنيًّا خياليًّا، وليس زمنًا حقيقيًّا أو واقعيًّا أو ماديًّا؛ ولكن مع هذا لا بد من استحضاره في السرد، ولا يوجد السرد بمعزل عن الزمن؛ لأن الزمن يسهم في إظهار الأحداث التي تقع على عاتق الشخصيات، والزمن ركن ركين من أركان البنيات السردية في الأعمال الروائية، ولا تكتمل هذه البنية إلا بحضوره، وللزمن في السرد الروائي منزلة رفيعة.

وإذا كان بالإمكان تهميش المكان فمن غير الوارد على الاطلاق تهميش الزمن، وهو ما يتناغم مع هذا الرأي: "...مِنَ الجَائِزِ، كَمَا يَرْوِي جِنيت، أَنْ نَرْوِي قِصَّةً دُوْنَ أَنْ نَسْعَى إِلَى تَحْدِيْدِ المَكَانِ الذِي تَدُورُ فِيْهِ الأَحْدَاثُ، بَيْنَمَا يَكَادُ يَكُوْنُ مُسْتَحِيلًا إِهْمَالَ العُنْصُرِ الزَّمَنِي الَّذِي يَنْتَظِمُ عليهِ السَّرْدُ"(٥)، ويدعمه هذا الرأي: "الزَّمنُ يُشَكِّلُ الدَّعَامَةَ الأَسَاسِيَّةَ فِي بِنَاءِ الذَّاتِ الرّوَائِيَّةِ عَلَى مُسْتَوى الحَدَثِ والسَّرْدِ والمَكَانِ؛ فَهُو جُزْءٌ مِنْ فَلْسَفَةِ الذَّاتِ الحيَاتِيَّةِ؛ لأَنَّ الزَّمَنَ المَعِيْشَ لَا يُمْكِنُ الاسْتِغْنَاءُ

(٣) المرجع السابق نفسه: ٤٢.

(٤) رولان بارت: "التحليل البنيوي للسرد"؛ ترجمة: حسن بحراوي وآخرين ومنشورات اتحاد كتاب المغرب (مقالة مترجمة ضمن سلسلة دراسات: طرائق تحليل السرد الأدبي): الرباط، ط١، ١٩٩٢م ، ص٢٠.

(٥) حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي، الفضاء – الزمن - الشخصية"؛ "؛ المركز الثقافي العربي: بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص١١٧.

عَنْهُ فِي فضِّ مَغَالِيْقِ الشَّخْصِيَّةِ. وكلَّمَا أَمْعَنَ الكَاتِبُ فِي واقِعِهِ تَكَشَّفَتْ لَهُ جوانِبُ فَلْسَفَةِ الزَّمَنِ، وهُنَا يصبحُ الزَّمَنُ ذَا بُعْدٍ إيجَابِيٍّ ودِلَالِيٍّ فِي حَيَاةِ الشَّخْصِيَّةِ"(٦)، ومع كون الزمن في السرد الروائي زمنًا تخييليًّا؛ فإن وظيفته في تشييد بنيان السرد محورية، ولا يستطيع المبدعُ تصوير الشخصيات ولا إنضاج الأحداث ولا وصف المكان ولا توتير العقدة وتأزيمها من دون الزمن ؛ لأن الزمن يبرز ما طرأ على الشخصيات من الموت والحياة، وما قامت به من أحداث في الطفولة والشباب والكبر، وفضلا عن أنه يشفُّ عن المكان الذي تحركت الشخصيات في فضائه ووقعت عليه الأحداث، هذا بالإضافة إلى وظائفه البنائية والمؤسسة للسرد، والتي تجعله يسيران في خطين متوازيين: الأول: إظهار نمو الأحداث وازديادها ورصد تطور الشخصيات، والآخر: التعانق مع مكونات البنية السردية في الإعلان عن خصوصية تعاطي المبدع مع الزمن، وقدرته على تشكيله تشكيلا إضافيا يتجاوز وظائفه التقليدية.

- **الزمن عند أميمة الخميس في الوارفة:** جاء بناء الزمن وتقديمه دالًا عند أميمة الخميس في روايتها الوارفة، ويسهم الزمن في هندسة السرد وتشكيله وإظهار تحولاته، ويبقى الزمن ناميًا ومتحركًا في "الوارفة"، وقد قدمت الزمن بأشكال متنوعة تدل على اتساعه وتظهر تمدده، ويبدو ذلك في حديثها عن تشييد منزلهم في حي عليشة في بداية السرد، وقد بدا المنزل جميلا شابا، وسرعان ما انقلبت الحال، وأضحت علامات الكبر والشيخوخة تحطم شبابه وجماله، وقد أخذت الشقوق تمزق أسواره الخارجية وأضحى المنزل قديما كهلا، وهو ما يعكس التتابع الزمني الذي مر عليه، ويظهر الأثر النفسي للتتابع الزمني على شخصية د. الجوهرة، وتعتمد أميمة الخميس على الارتدادات الزمنية التي تقصد من ورائها إلى إظهار التفاصيل السردية التي تنضج السرد وتقويه، وقد همشت مرحلة الطفولة ولم تتعرض لها إلا لمامًا؛ ولكنها على الطرف الآخر استغرقت إلى حد الإسهاب والاستطراد في رصد مرحلة الشباب، ومرحلة الطفولة تأتي بوصفها **استرجاعات زمنية** مختزلة؛ لكي

(٦) منصور المهوس: "صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية"؛ مؤسسة اليمامة الصحفية: الرياض، ط١، ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م، ص٣٦٦.

- وقد غيرت في علامات الترقيم، وحذفت كلما الثانية من قوله: " وكلَّمَا أَمْعَنَ الكَاتِبُ فِي واقِعِهِ **كُلَّمَا** تَكَشَّفَتْ لَهُ جوانِبُ فَلْسَفَةِ الزَّمَنِ".

تضيء بها حاضرها المأزوم الذي تحياه في مرحلة الشباب، ولم تستغرق هذه المرحلة إلا الفقرة الاستهلالية في بداية الرواية؛ حيث تقول: **"عِنْدَمَا بَدَأَتْ تَقَفُ عَلَى قَدَمَيْهَا وتُكَابِدُ خُطُوَاتِهَا الأُوْلَى، كَانَتْ ترفضُ أنْ يلتقطَ أحدُهُم يَدَهَا لِيَسِيْرَ بِهَا أَوْ يُعَضِّدَهَا ... لَكِنْ لاحِقًا وبعدَ سَنَواتٍ عدِيْدَةٍ وَجَدَتْ أَنَّهَا لَا تَسْتَطِيْعُ أَنْ تُسَيْطِرَ عَلَى كُلِّ أَمْرٍ ... دَرْسٌ كَانَ يَتَجَلَّى فِي حَيَاتِهَا تَحْتَ مُخْتَلَفِ الأَقْنِعَةِ دَوْمًا لَا سِيَّمَا عِنْدَمَا كَانَتْ تَجِدُ سُؤَالًا يَنْتَظِرُهَا بِتَبَجُّحٍ عَلَى وَرَقَةِ الامْتِحَانِ ... أَوْ سُؤَالًا خَارِجِيًّا يَسْتَعْرِضُ بِهِ دُكْتُوْرٌ عَضَلَاتَهُ عَلَى الطَّلَبَةِ"**[٧]، ويبدو الزمن سريعًا متلاحقًا وهو يجري على عجل؛ لكي يتراخى مستغرقًا أمام مرحلة الشباب، وهكذا جاء الزمن مختزلا لفترة الطفولة ومهمشًا لها، وكل جملة من الجمل السابقة تحمل اختزالا لافتا للزمن، وتستهلك مرحلة طويلة من مراحل حياتها، ولا تظهر في المشهد بمظهر الفتاة الصغيرة التي تسعى جاهدة إلى الاعتماد على النفس إلا سرعان ما تتوالى الأعوام العديدة، وقد طوت شطرا من حياتها؛ وإذا بها طالبة جامعية في كلية الطب، وتنتقل بعدها للحديث عن عملها في مشفى الجيش بشرق الرياض، تقول: **""تَقْطَعُ هَذَا الطَّرِيْقَ يَوْمِيًّا مُنْذُ سَنَوَاتٍ بَيْنَ غَرْبِ الرِّيَاضِ (حِيّ عِلَيْشَةَ) وُصُولًا إِلَى شَرْقِهَا حَيْثُ مُسْتَشْفَى الجَيْشِ الَّذِي تَعْمَلُ بِهِ"**[٨]، وهو ما يقوي الاقتناع بأنها قصدت قصدًا إلى التسريع الزمني في بدايات الرواية؛ لكي تتجاوز التفاصيل المأسوية التي ترتبط بهذه الفترة، وربما لأنها تريد أن تنسى هذه الفترة أو أن الحديث عن مرحلة الطفولة لا يتناسب مع إثبات كينونة المرأة، والطفلة الصغيرة ليس لها كينونة، ولا قدرة على الاستقلال والاعتماد على النفس، وهو ما قادها إلى الانطلاق مسرعة وعلى عجل إلى مرحلة الشباب، وهو ما جعلها تطرق العقدة المحورية المتمثلة في طلاقها من طلال الدب؛ لكي تتكئ عليها في إظهار المثبطات الكثيرة التي تحاصر المرأة وتقهرها؛ فالأصل هو مرحلة الشباب والفرع هو الطفولة؛ ولذا لم تستهلك طاقتها وجهدها في إظهار جريان الزمن على هذه الفترة، وقد استدعت من ذاكرتها ما يرتبط بمرحلة الطفولة / يرتبط بدراستها / يرتبط ببلوغها /عن طريق الاسترجاع الزمني أو الارتدادات الزمنية السريعة؛ لكي تضيء ما يعن لها، ثم تقفل راجعة إلى إكمال ما يرتبط بحاضرها؛ ولعل في هذا

(٧) أميمة الخميس: "الوارفة"؛ دار المدى للثقافة والنشر: سورية، ط١، ٢٠٠٨م، ص٥.
(٨) المصدر نفسه: ص٦.

الصنيع ما يدل على أن أميمة الخميس مهمومة بحاضر المرأة، ولا تحفل بماضيها، ولا يوجد في هذا الماضي ما يستحق الاحتفال والإشادة!!

ونراها تسترجع الحديث عن طلال الدب على هذا النحو: **"طَلَالُ بنُ حَمَدٍ ... زَوْجُهَا الأوَّلُ أَوْ طَلِيْقُهَا الأَوَّلُ، كَانَ بَعْدَ كُلِّ مُشَادَةٍ بَيْنَهُمَا يَتَّصِلُ بِأَبِيْهَا أَوْ أَحَدِ إِخْوَتِهَا، ويَسْرِدُ عَلَيْهِ تَفَاصِيْلَ المُشَادَةِ بِنَبْرَةٍ تَأْنِيْبِيَّةٍ خَانِقَةٍ؛ وكَأَنَّهُ يَسْرُدُ عُيُوبَ البِضَاعَةِ للمُوَرِّدِ الرَّسْمِي، أَوْ رَئِيْسِ قِسْمِ الصِّيَانَةِ؛ وَلَكِنَّهُ بالتَّأْكِيْدِ لَمْ يُخْبِرْهُم فِي يَومٍ مِنَ الأَيَّامِ عَنْ عُيُوبِ دَقِيْقَةٍ مِنْ نَوْعِ أَنَّ شَفَتَيْهَا رَفِيْعَتَانِ لِلْغَايَةِ"**[٩]، وهذا المشهد يأتي على هيئة الاسترجاع الزمني الذي يضيء الحاضر ويكشفه بالارتداد إلى الماضي، ولا تخفى نغمة السخرية التي يقدم بها الراوي الغائب العليم بكل شيء القطعة السردية، خاصة الحديث عن العيوب الدقيقة والمتمثلة في شفتي د. الجوهرة الرفيعتين، وهو استطراد مقصود من أجل تقديم إضاءة أو ذكر تفاصيل عن دقة شفتيها، وأسلوبُ السُّخْرِيَةِ حاضر بقوة في كثير من الاسترجاعات الزمنية ووقفات المشهد، وحاضر كذلك في المونولوجات الداخلية والحوارات التي تعول عليها، كما أن اتكاءها على حضور الراوي الغائب العليم بكل شيء مما يعطيها الحرية في التنقل ما بين الماضي والحاضر، ويساعدها على تناول الشخصيات عن طريق تقديم إضاءات كاشفة عنها في تجاويف السرد ومنحنياته.

ويبقى حديثها عن لبس الصدرية لأول مرة من قبيل الاسترجاع الزمني؛ حيث تقول: **"كَانَ جَسَدُهَا حَقْلًا غَامِضًا بالنِّسْبَةِ لَهَا، لَبِسَتْ صَدْرِيَّةً لِأَوَّلِ مَرَّةٍ بَعْدَ أَنْ دَسَّتْهَا لَهَا أُمُّهَا بِخَجَلٍ وحَذَرٍ وقَالَتْ لَهَا: يَجِبُ أَنْ تَرْتَدِيْنَهَا؛ فَصَدْرُكِ بَاتَ يَهْتَزُّ بِصُورَةٍ وَاضِحَةٍ"**[١٠]، ويبدو واضحا أن الراوي الغائب ومن خلفه أميمة الخميس - اعتمادا على القراءة النقدية التي تنبثق من التفاعل بين القارئ والمبدع والتي: "هي شكلٌ من أشكالِ تفاعل الخبرات الإنسانيّة التي يملكها القارئ مع الخبرات الإنسانيّة التي لدى المؤلف من خلال نص مكتوب"[١١]- يعول على المشاهد المأساوية التي تعرضت لها د. الجوهرة، وهو ما يؤكد أن الاسترجاع الزمني مقصود في الوارفة،

(٩) المصدر نفسه: ص١٣، ١٤.
(١٠) المصدر نفسه: ص١٢.
(١١) عبد الرحيم الكردي: "قراءة النص، مقدمة تاريخية"؛ مكتبة الآداب: القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، ص٩.

ويظهر ألوان الحصار والخسف التي تمارس ضد المرأة، وهو ما يجعل الراوي الغائب العليم بكل شيء حريصا على تقديم إضاءة إلى النظرة الدونيَّة إلى المرأة، والتي تنظر إليها كعورة يجب أن تستر، وهذا الحصار يمارس من القريب والبعيد على حد سواء، وهو ما يجعل المرأة مطوقة بالقيود الغليظة التي تثبط عزيمتها وتضعف قوتها.

ولقد عولت أميمة الخميس على **الوقفات السردية والمشهدية** التي تقدم إضاءات وإضافات مهمة إلى السرد، ومنها قولها في بيان الآثار النفسية لتأنيب أمها لها على ذنب لم تقترفه وهو اهتزاز صدرها بسبب البلوغ: **"وَقْتَها شَلَّهَا الخَجَلُ لِثَوَانٍ وامْتَقَعَ وَجْهُهَا؛ فَنَبْرَةُ أُمِّهَا كَانَتْ تَحْمِلُ تَوبِيْخًا مُبَطَّنًا عَلَى ذَنْبٍ لَا تَعْلَمُهُ ولَمْ تَقْتَرِفْهُ، وأَحَسَّتْ بِنَفْسِ الشُّعُورِ بالخِزْي، عِنْدَمَا حَاوَلَتْ أَنْ تُخْفِيَ عَنْهَا دَوْرَةَ أَهِلَّتِهَا الأُنْثَوِيَّةِ؛ لَكِنَّهَا بَاغَتَتْهَا ذَاتَ ظَهِيْرَةٍ، لِتَطُلَّ بِذَلِكَ الحَدْسِ الغَرِيْبِ الذِي يَكُونُ لِلْأُمَّهَاتِ"**(١٢)، وهي وقفات مقصودة تظهر الضغوط النفسية المحبطة التي تمارس ضد الأنثى في وقت مبكر، وهذه الضغوط بلا شك تلقي بظلالها المخيفة على كاهل الأنثى؛ لأنها تفقدها الثقة بالنفس، وتجعلها تنطوي على ذاتها في الوقت الذي تحتاج فيه إلى التعزيز والمساندة، وتحتاج إلى من يقدم يد العون والمساعدة، ولا تحتاج إلى من يكلفها ما لا تطيق، إنها معادلة مفارقة، وتنجح أميمة الخميس في طرقها بجرأة؛ حتى ترفع الحرج عن الكثير من الإناث، واللواتي تُغْتَالُ كينونَاتُهُنَّ مبكرا، ومن دون أن يجدن من يلبي حاجتهن إلى الاحتضان العاطفي والنفسي، الذي يقوي عزيمتهن في مواجهة مرحلة المراهقة البغيضة، بويلاتها وتناقضاتها وأجوائها المفارقة، ولا شك أن استدعاء هذه الوقفة المشهدية عن طريق الراوي الغائب العليم بكل شيء يقوي من لوعتها ووقعها المرير، ويالها من كبوة، ولم تُقَدَّمْ في صورة المونولوج الداخلي أو المناجاة بل جاءت ممتزجة مع الاسترجاع؛ بما يعني أنها تمثل نقطة سوداء وخبرة سيئة منفرة في طريق د. الجوهرة، وما شخصية د. الجوهرة إلا رمزا أو معادلا موضوعيًّا لكل فتاة واعدة، قد أثبتت جدارتها في المجتمع.

ولعل تداخل الوقفة المشهدية من الاسترجاع الزمني في النص السابق خير

(١٢) أميمة الخميس: "الوارفة"؛ ص١٢.

دليل على وعي أميمة الخميس بتقنية الزمن في إضفاء الإحكام والحيوية على البناء السردي، ويمكن تفصيل أنواع الصور الزمنية التي طرقتها أميمة الخميس على هذا النحو:

- **الاستباق الزمني أو الاستشراف الزمني**: وهو تقنية زمنية تقوم على الإخبار لحدث مستقبلي والإيماء إليه بصورة وواضحة؛ بحيث يتداخل الحاضر مع المستقبل ويتجاذب مع الماضي في تناغم وانسجام، وهو تقنية سردية تعمل على التحام السرد وتقويه، فضلا عن أنها تحرض المتلقي وتشوقه على السير قُدُمًا في اكتشاف السرد ومواصلة القراءة بنهم وإقبال، يقول الراوي في إشارة استشرافية إلى مصير "سارة بنت يحي، وقد جلبت هاتفا جديدا، كانت تستخدمه لأغراضها الدنيئة؛ ولذا أخفت رقمه عن الجميع: **"ولمْ تكشفْ لأحدٍ رقمَهَا الجديدَ، كانتْ تتعللُ بنسيانِهِ، وطورًا تقولُ بأنَّها لا تعرفُهُ؛ ولكنَّهُ كانَ الرقمَ الَّذِي التفَّ حولَ رقبتِها، وكادتْ أنْ تفقدَ حياتَهَا بسببِهِ"**(١٣)، ويحيل هذا الاستشراف الزمني إلى قصة طرد سارة بنت يحي من بيت عثمان المسير في حي عليشة، وكان هذا الهاتف الذي جلبه لها زوجها عثمان المسير سببها في غوايتها وسقوطها ووقوعها في الرذيلة، وقد طردت بعد أن ضبطت متلبسة مع شاب في مكان خبائها، ولعل هذا الاستشراف يمثل عظة متعجلة لمن غرتهم طريقة سارة بنت يحي، كما أنها تحمل لونا ضمنيا من التشفي الذي تمارسه د. الجوهرة ضد من احتلت مكان أمها؛ ولذا آثرت أن تفضحها، وهو ما يعني أن السرد منحاز لإرادة البطلة الرئيسة في الرواية، ومن الاستشراف الزمني أيضا ما جاء على لسان الراوي الغائب العليم بكل شيء، والذي يعرف عن الشخصيات أكثر ما تعرف عن نفسها، في استهلال الرواية: **"لكنْ لاحقًا وبعد سنواتٍ عديدةٍ وجدتْ أنَّها لا تستطيعُ أنْ تسيطرَ على كلِّ أمرٍ، ولا بدّ أن تتركَ شيئًا للصدفةِ أو العبثِ أو لربما لنبوءةٍ مؤجلةٍ على طرفِ الهلالِ، حتى المعجزات لها شروطُهَا وأنظمتُهَا، ولا تستطيعُ أنْ تعسفَها وتؤطرَهَا بالمسطرةِ والقلمِ"**(١٤)، وتحمل القطعة السابقة التي جاءت في الفقرة الاستهلالية نبوءة استباقية واستشرافية، وتشير إلى مبدأ خضوع الحياة لإرادة الله ومشيئته، ومهما تمسك

(١٣) المصدر السابق: ص٧٧، والأمانة العلمية تقتضي القول بأنني: قد عدلت علامات الترقيم حيث وضعت بعد بنسيانه فاصلة، وبعد لا تعرفه فاصلة منقوطة مكان الفاصلة.
(١٤) المصدر نفسه: ص٥.

الإنسان بالأسباب وعول عليها؛ فلن يضمن جريانها وفقا لهواه الذي يحبه، وهو ما تقوله الظروف القاسية التي عاشتها د. الجوهرة ولم تستطع أن تتحكم فيها، وتبقى مقولة لا ينجي حذر من قدر وجيهة في هذا السياق، وقد أرادت د. الجوهرة أن تثبت جدارتها وتتحدى واقعها، وأرادت أن تتغلب على طلاقها من طلال الدب؛ ولكنها أخفقت في الجميع إخفاقا ذريعا ولم ترجع بخفي حنين؛ بل ورجعت خالية الوفاض من كل هذا المعتركات، وتعمد أميمة الخميس كما يقول الشنطي إلى: "تقمص الشخصية الرئيسة وتعرية أوجاعها ومعاناتها واختيارها من شريحة اجتماعية لها خصوصيتها وتتبعها وتصاحبها عبر مدارج مكانية وزمانية متعددة في سياق وصفية إنسانية متفردة"[١٥]، تقول عن الدروس التي تقدمها الحياة لمن ظنوا أنهم خبروها وفهموها، وهي النهاية التي استشرفتها في استهلال الرواية: **"بينما الحياةُ تلوحُ بصعابها دومًا في وجوهِنَا وتبقينا في صفوفِ الطلبةِ، وفي تلك اللحظةِ التي يخدعُنَا بها غرورُنَا البَّشريُّ ونبدأُ بكيلِ النصائحِ للأخرينَ، نصائح من نوعِ ... ما زلتم صغارًا، أو لم تكبُرُوا ... وتفهَمُوا بعد؛ فإن الحياةَ عندَهَا سرعانَ ما تَمُدُّ يدَهَا الماكرةَ بغتةً لتذريَ قلاعَ غرورِنَا وتعيدَنَا لصفوفِ التلاميذِ الخلفيةِ، ليسْ هناكَ منْ خريجٍ، كُلّ يومٍ تَحُلُّ شمْسُهُ وقد تأبطتُ درسَها الجديدَ الباهظَ الذي يجبُ أن نمضيَ شهورًا نستوعبَهُ ونتغصصَهُ ونراجعَ تفاصيلَهُ، دونَ أنْ نغادرَ مقاعدَ الطلبةِ، فَقَطْ حِيْنَمَا نغادرُهَا نَتَخَرَّجُ ... المقبرةُ هي قاعةُ كبارِ الخريجين"**[١٦]. وهو ما يعني التحام بداية الرواية بنهايتها واتصال آخرها بأولها في تكامل وتلاحم يستحق البيان.

- **الزَّمَنُ عندَ قُمَاشَةَ العليانِ فِي عيونٍ قذرةٍ:** كان توظيفُ قماشة العليان للزمن في تصوري مبتكرًا ونوعيًّا، وقد استخدمت الزمن بحرفيةٍ ووظفته فنيًّا توظيفًا فريدًا، وقد كان الزمن قسيمًا لمجريات السرد، واستطاعت الاتكاء على الزمن في زيادة الإثارة والتشويق لروايتها، وقد طرقت لونًا جديدًا من المفارقة، وهو المفارقة الزمنية، الذي يعد حضوره واعدًا ومبتكرا في روايتها، ولم تسلك قماشة العليان الأسلوب النمطي التقليدي في تقديم الزمن؛ ولكنها عمدت إلى ألوان من التدخلات الزمنية ما بين الماضي والحاضر والاسترجاعات والوقفات في بناء معمارها

(١٥) محمد صالح الشنطي: "آفاق الرؤية وجماليات التشكيل"؛ إصدارات النادي الأدبي: حائل، ١٤١٨هـ، ص ٥٩٠.

(١٦) المصدر نفسه: ص٢٩١، ٢٩٢.

السردي، وهي أحيانا تتقدم إلى الأمام موغلة في الحاضر والمستقبل، وتبدأ رؤيتها بمشاهد استباقية ترتبط بالحاضر، وهو سفرها بالطائرة، على هذا النحو: **"شَاي أَمْ قَهْوَةٌ؟ نَظَرتُ بُرْهَةً إِلَى الوَجْهِ المُبْتَسِمِ أَمَامِي .. قُمْتُ بِآلِيَّةٍ وقَدْ أَفَقْتُ عَلَى الوَاقِعِ تمَامًا .. كَلَّا .. شُكْرًا .. سَأَذْهَبُ إِلَى دَوْرَةِ المِيَاهِ أولًا .. هَمَسَتْ المُضِيْفَةُ والابتسامَةُ لَا زَالَتْ تُتَوِّجُ شَفَتَيْهَا"**(١٧)، وفي أحيان أخرى ترتد إلى الخلف مستعيدة الماضي بظلاله وألوانه، وقد اجترت ذكرياتها الأليمة عن طريق الاسترجاع، معلنة عن تداخل الحاضر في الماضي والماضي في الحاضر؛ حيث تقول: **"لَمْ تَسْمَعْ سِوَى الصُّرَاخَ ولَمْ تَرَ إِلَّا الدَّمُوعَ .. تَتَكَوَّمُ هِيَ وشَقِيْقُهَا الأَكْبَرُ فِي حُجْرَةٍ مِنْ حُجَرَاتِ المَنْزِلِ لِيَتَلَقَّيَا أَوَّلَ جُرُعَاتِ الحَيَاةِ صُرَاخًا وضَرْبًا وبُكَاءً ونَحِيْبًا، لَمْ يُدْرِكَا أَنَّ المَوَدَّةَ والرَّحْمَةَ تَسْكُنَانِ بُيُوتَ الغَيْرِ عَدَا بَيْتَهُمَا، لَمْ يَعْرِفَا مِنَ الحَيَاةِ غَيْرَ جَانِبِهَا المُؤْلِمِ حَتَّى فُوجِئَتْ ذَاتَ لَيْلَةٍ بصُرَاخٍ مُؤْلِمٍ .. صُرَاخ مخْتَلف عَن ذَلِكَ الصُرَاخِ الَّذِي آلِفَاهُ وعَاشَاهُ دَائِمًا .. كَانَ صُرَاخًا رَهِيْبًا صَارِخًا يَصْدُرُ مِن نَفْسٍ مُلْتَاعَةٍ مُثْخَنَةٍ بِجِرَاحِ الأَسَى .. صُرَاخٌ يَحْمِلُ بَيْنَ طَيَّاتِهِ الأَلَمَ واليَأْسَ والعَذَابَ** [إلى أن تقول] **وفِي الحُجْرَةِ الأُخْرَى كَانَتْ ذُيُوْلُ الفَاجِعَةِ وخُيُوطِ المَأْسَاة .. أَبِي يَصْرُخُ ولَا يَمْلِكُ سِوَى الصُّرَاخَ بأَنِيْنٍ مَقْتُولٍ، وقَدْ اكْتَشَفَ سِرَّ عذَابِهِ"**(١٨)، وهذه القطعة تنقل إلينا المشهد المأسوي الذي وقع الطلاق في نهاية أطرافه، وتشكلت عليه العقدة المؤسسة، والمفارق أن الأب هو الذي يبكي ويئن، والأم هي التي تقهر هذا الأب في جبروت لافت، ويبقى مشهد البكاء محفورا في ذاكرة الصغيرين، ولعله السبب في إضعاف شخصيتيهما وجعلهما ينهاران أمام الاختبار الأول.

والوعي بالزمن والوقوف على تداخلاته وتحولاته وتزامنه في عيون قذرة يحتاج إلى قارئ نوعيٍّ يستطيع أن يتتبع هذه التحولات من دون أن تلتبس عليه، وقماشة العليان تستطيع أن تقدم الزمن من الخلف إلى الأمام؛ لأنها تبدأ بالمتأخر وتتجاوز الماضي ثم تقفل راجعة لإكمال الماضي، وهي بهذا تقدم النتيجة على السبب، وتبدأ من الأخير لكي تستكمل البداية.

ويبقى مشهد النوبة التي تكتسحها نتيجة انفصال أبيها وأمها مهيمنا وحاضرا

(١٧) قماشة العليان: "عيون قذرة"؛ دار الكفاح للنشر: الدمام، المملكة العربية السعودية، ط ٣، ١٤٢٨هـ، ص ٧، ٨.
(١٨) المصدر نفسه: ص ٩.

بقوة في مجريات السرد؛ لأنها كثيرا ما تهرع مرتدة إليه وكاشفة بعض تفاصيله ومقدمة بعض الإضاءات والتفصيلات عنه، ولأهميته وحيويته تبدأ به مجريات السرد، تقول: **"تَضِيْقُ أَنْفَاسِي، الْعَرَقُ الْغَزِيْرُ يُبَلِّلُ جَبْهَتِي بِغَزَارَةٍ ويَسِيْلُ عَلَى ثِيَابِي .. أُجَاهِدُ لِأَتَنَفَّسَ، تُحَاصِرُنِي صِوَرُ الْمَاضِي الْكَئِيْبِ .. طِفْلَةٌ مُمَزَّقَةُ الْمَلَابِسِ تَصْرُخُ هَلَعًا .. أَفْقِدُ السَّيْطَرَةَ عَلَى نَفْسِي وُتَطْفُرُ عَيْنَايَ بِالدُّمُوْعِ لِأَسْتَسْلِمَ لِلنَّوْبَةِ مُجَدَّدًا .. تَكْتَسِحُنِي النَّوْبَةُ كُلِّيًّا، فَأُلْقِيَ كُلَّ أَسْلِحَتِي .. الطِّفْلَةُ تَصْرُخُ صَرَخَاتٍ مُدَوِّيَةً لِتُزَلْزِلَ كَيَانِي وَتَخْتَرِقَ رَأْسِي بِضَجِيْجٍ مُؤْلِمٍ تَتَفَجَّرُ مَعَهُ شَرَايِيْنِي لِتَقْفِزَ خَارِجًا .. تَمْتَلِئُ طَبْلَتَا أُذُنِيَ بِذَبْذَبَاتٍ مُوْجِعَةٍ .. تَرْتَجِفُ أَوْصَالِي .. يَتَلَبَّسُنِي الْمَاضِي بِظِلَالِهِ"**(١٩)، وتعدُّ القطعة السردية مشهدًا محوريًّا متكررا في جنبات السرد، وقد أوردته قماشة العليان مرات ومرات، واستدعته كثيرًا، ويمكن النظر إليه على أنه بؤرة محورية ممهدة للأحداث وممهدة لها في هذا الموقع من السرد، كما أنها عاملة على توتير الأحداث وترابطها في المرات الأخرى التي يتكرر فيها ورودها، وهو مشهد الضياع النابع من نوبة الصرع؛ وكأن قماشة العليان تريد أن تقول: إن سارة مهيأة أصلا للوقوع في براثن الأمراض النفسية، ومرضها لوحده كفيل أن يغرقها في نوبات من الاضطراب والقلق، وقد اجتمع عليها من الظروف ما يثقلها، ابتداء من طلاق أمهما ومرورا بألوان المرار التي تعرضت لها في ترددها على بيت عمتها وبيت أبيها وبيت أمها، وانتهاء بالقشة التي قصمت ظهر البعير، والتي تمثلت في وقوعها لقمة سائغة في غواية "روبير"، ويبقى الراوي الحاضر عن طريق تاء المتكلم محوريًّا في إظهار أنينها ونشيجها، وبيان تجرعها المباشر لهذه الويلات؛ فهي التي شربت من ويلاتها كؤوسًا، وهي التي ذاقت الآلام والشقاء أصنافًا، وهي من اكتوت بجحيم المنغصات، وهي التي تصطلي بنيران هذه الويلات، وهي التي تئن من تزاحمها عليها، وهي بنفسها التي تواجه مصيرها القاتم، وهو وما يعني أن الراوي الحاضر /الأنا يظهر الأغلال المرهقة التي تكبلها وتحاصرها، ويعلن أنها هي التي تذوق وتتعذب وتعاني بنفسها، وحضور الأنا / ضمير المتكلم أوقع في إظهار الألم والمرارة من الراوي الغائب.

كما أنَّ سفرها جاء متأخرا بعد سفر أخوها وطلاق الأب والأم، وهي قادرة

(١٩) المصدر نفسه: ص٧.

على الإتيان بالمفارقة الزمنية، والتي تتمثل في خلع النساء لعباءاتهن ونقابهن؛ حيث تقول: **"هَمَستْ المُضِيْفَةُ غَامِزَةً والابتِسَامَةُ لَا تَزَالُ تُتَوِّجُ شَفَتَيْهَا: هَلْ سَتَخْلَعِيْنَ عَبَاءَتَكِ ونِقَابَكِ كَالأُخْرَيَاتِ؟ تَلَفَّتُ حَوْلِي بِذُهُولٍ .. فِعْلًا؛ فَبَعْدَ أَقَلّ مِنْ سَاعَةٍ على صُعُودِنَا الطائرةَ تحولت أغلبية النساءُ من أجسامٍ مجلَّلَةٍ بالسَّوَادِ إِلَى مُمَثِّلاتٍ ومُذِيْعَاتٍ وعَارِضَاتِ أَزْيَاءٍ مِنَ الدَّرَجَةِ الأُوْلَى .. قَبَضْتُ عَلَى نِقَابِي بِشِدَّةٍ وكَأَنَّنِي أَخْشَى أَنْ يُنْتَزَعَ منّي قسْرًا ... هَتَفْتُ نافِيَةً: كَلا .. لا.. لَنْ أَخْلَعَ نِقَابِي أوْ عَبَاءَتِي.."** [٢٠]، ويبقى التداخل الزمني القائم على الاستباق والاسترجاع عنصرًا حيويًّا من عناصر التشويق والإثارة ولفت الانتباه؛ ولذا لم تسلك قماشة العليان الشكل التقليدي في بناء الأحداث، وهي بذلك خالفت القاص التقليدي الذي: "...يقدم لسامعيه الأحداث في خطٍّ متسلسلٍ تسلسلًا زمنيًّا مطّردًا"[٢١]؛ حيث تعاطت مع الزمن بوصفه تقنية سردية جديرة بالاهتمام، وقد اعتمدت على التنويع في التعاطي مع الزمن، وهذا المشهد السابق يتكرر قرب نهاية الرواية بشكل مفارق، وهو ما يكشف عن المفارقة الزمنية؛ فمع اختلاف الزمن يختلف الفعل، والنساء عند الخروج إلى السفر يبالغن في السفور وكشف الأقنعة؛ ولكنهن عند الرجوع من السفر يعدن إلى عهدهن الأول وحشمتهن: **"وِلِلْمَرَّةِ الأُوْلى مُنْذُ دَخَلَتْ الطَّائِرَةَ رَأَتْ المَنْظَرَ حَوْلَهَا، لَقَدْ تَبَدَّلَتْ مُعْظَمُ السَّيِدَاتِ مِنْ سَافِرَاتٍ تَمَامًا مِنَ الشَّعْرِ وحَتَّى الأَذْرُعِ والسّيْقَانِ وجُزْءٍ مِنَ الصَّدْرِ إِلَى مُحْتشِمَاتٍ حَتَّى العَظْمِ!! جُلُّهُنَّ لَا يَبْدُو مِنْ أَجْسَادِهِنَ سِوَى الأَعْيُنِ"**[٢٢]؛ فالمكان هو المكان، والنساء هن النساء؛ ولكن الزمان مختلف، واختلاف الزمن عنصر أصيل في اختلاف الفعل، وهذا الصنيع نفسه ينطبق تماما على سارة التي تمسكت بحجابها وقبضت عليه في بداية السرد، ثم سرعان ما فرطت فيه سريعًا - عن رضى - أمام روبير الذي وقعت في حبه سريعا، وأصبحت معه مسيرة وليست مخيرة، كما أن أخاها فيصلًا قد ظهر في بداية السرد على أنه الشهم الغيور إلى حد التزمت سرعان ما بدا ديوثًا متحللا قد تخلى عن قناعاته وغيرته، وقماشة العليان حريصة على تعرية الشخصيات عن

(٢٠) المصدر نفسه: ص ٨.
(٢١) سيزا قاسم: "بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ٢٠٠٤م: ص ٥٤.
(٢٢) قماشة العليان: "عيون قذرة"؛ ص ١٨٢.

طريق إظهار المفارقات في قناعاتها وسلوكها، ولعل تناولها لشخصية فيصل يمثل نموذجًا حيًّا وصريحًا على هذا الحرص، ولعل هذه القطعة ملخصة للزمن في ارتدادات واستباقات ووقفات؛ حيث تقول مستعينة بالمونولوج الداخلي: **"الْتَفَتُ نَحْوَ بَابِ الحُجْرَةِ هُوَ أَخِي فِيْصَل .. أَخِي .. لَكِنْ لَا أَدْرِي لِمَاذَا بَدَأْتُ أَنْفِرُ مِنْهُ .. كَلَّا إِنَّنِي لَا أَكْرَهُهُ .. لَكِنَّنِي أَشْعُرُ بِأَنَّهُ هُوَ لِيْسَ فِيْصَلَ أَخِي الَّذِي أَعْرِفُهُ .. إِنَّه كَائِنٌ آخَرٌ لَا يَمُتُّ لِيَ بِصِلَةٍ .. لَيْسَ هُوَ فِيْصَلُ القَدِيْمُ، فِيْصَلُ الصَّدِيْقُ، فِيْصَلُ الغَيُورُ الأَصِيْلُ ذُو المُرُوءَةِ الَّذِي كَانَ فِي الرِّيَاضِ، لَقَدْ حَوَّلَتْهُ بِرِيْطَانيَا إِلَى شَابٍ عَابِثٍ يَفْعَلُ المُحَرَّمَاتِ دُونَ أَدْنَى إِحْسَاسٍ بِالخَطَأِ أَوْ وَخْزِ الضَّمِيْرِ، يَزْنِي وَيَشْرَبُ الخَمْرَ وَيُدَخِّنُ وَلَا يُصَلِّي، لَقَدْ مَاتَ إِحْسَاسُهُ الدَّاخِلِيُّ وَفَقَدَ بِالتَّبَعِيَّةِ ذَكَاءَهُ وَيَقَظَتَهُ وَغَيْرَتَهُ، أَضْحَى مُتَبَلِّدَ الإِحْسَاسِ عَاجِزًا عَنِ التَّفْكِيْرِ يَتَسَاوَى لَدَيْهِ اليَوْمُ وَالغَدُ، المُهِمُّ أَنْ يَعِيْشَ يَوْمَهُ بِاسْتِمْتَاعٍ وَلَذَّائِذٍ لَا مُتَنَاهِيَةٍ .. رُبَّمَا لَنْ يَجْزَعَ لَوْ أَبْلَغْتُهُ بِأَمْرِي وَلَنْ يَنْتَقِمَ وَلَنْ يَغْضَبَ وَيَثُوْرَ وَيَقْتُلَنِي؛ بَلْ سَيَعْتَقِدَ الأَمْرَ عَادِيًّا كَعَلَاقَتِهِ بِكَاتْيَا .. بِرِيْطَانْيَا غَيَّرَتْكَ يَا فِيْصَلُ كَمَا غَيَّرَتْنِي .. كَمَا حَوَّلَتْ الدَّمَ فِي عُرُوقِكِ إِلَى جَلِيْدٍ سَلَبَتْ مِنِّي شَرَفِي وقَضَتْ عَلَى مُسْتَقْبَلِي إِلَى الأَبَدِ"**(٢٣)، وتبدو وقفة المشهد التي صنعتها قماشة العليان عن طريق المونولوج / المناجاة مفصليَّةً؛ لأنها نجحت في تعرية الحقائق، وأعانتها على البوح ومكنتها من الاعتراف، وكلها مفارقات زمنية وتناقضات تزيد من إحكام السرد، وتعطيه زخمًا وقوة وشبابًا، ويبدو هذا المشهد مكملًا للمشهد الأول؛ لأن قماشة العليان أرادت أن تضع يديها على قضيتها المحورية في سبيل إثبات كينونة المرأة والدفاع عن قضاياها، وهي تنبه إلى أن قضية الطلاق لا يقتصر تأثيرها على الزوج أو الزوجة؛ ولكنه ينسحب وبشكل عاصف ومضاعفٍ على الأبناء، ويقودهم إلى فقدان اتزان الشخصية، وهو ما قاد بدوره إلى سرعة سقوطهم أمام أول اختبار حقيقي، وهو ما حصل بكل دقة مع سارة وفيصل في عيون قذرة.

ولعل تداخل التقنيات السردية الزمنية في النص السابق خير دليل على خبرة قماش العليان في التعاطي مع الزمن بوصفة تقنية سردية يجب التعويل عليها لإضفاء الإحكام والحيوية على البناء السردي، ويمكن هنا تفصيل الصور الزمنية

(٢٣) المصدر نفسه: ص ١٨٢.

التي طرقتها قماشة العليان على هذا النحو:

- **وقفة المشهد** التي تدل على الحاضر ويمثله قولها: " **الْتَفَتُ نَحْوَ بَابِ الحُجْرَةِ هُوَ أَخِي فِيْصَل .. أَخِي .. لَكِنْ لَا أَدْرِي لِمَاذَا بَدَأْتُ أَنْفِرُ مِنْهُ .. كَلَّا إِنَّنِي لَا أَكْرَهُهُ .. لَكِنَّنِي أَشْعُرُ بِأَنَّهُ هُوَ لِيْسَ فِيْصَلَ أَخِي الَّذِي أَعْرِفُهُ .. إِنَّه كَائِنٌ آخَرٌ لَا يَمُتُّ لِيَ بِصِلَةٍ**"[٢٤]، وهي وقفة لالتقاط الأنفاس وترتيب الأوراق، ومن اللافت أن وقفة المشهد تتماهى مع المونولوج الداخلي لشخصية البطلة، وغالبا ما يلجأ القاص إلى المونولوج الداخلي أو المناجاة في رأي البعض لكي يبوح أو يعترف أو يصدق في التعبير عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها، وهو صورة من صور التعمق النفسي للشخصيات: "ولقد اغتدت المناجاة في أيّ عملٍ روائيٍّ - يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية – تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن أن ينهض بها أيُّ مشكلٍ سرديٍّ آخر "[٢٥].
- **الاسترجاع الداخلي:** وهي ارتدادات زمنية تعود لاستكمال بعض التفاصيل السردية التي تجاوزها السرد، **ويمثله قولها: "لَكِنَّنِي أَشْعُرُ بِأَنَّهُ هُوَ لِيْسَ فِيْصَلَ أَخِي الَّذِي أَعْرِفُهُ .. إِنَّه كَائِنٌ آخَرٌ لَا يَمُتُّ لِيَ بِصِلَةٍ .. لَيْسَ هُوَ فِيْصَلُ القَدِيْمُ، فِيْصَلُ الصَّدِيْقُ، فِيْصَلُ الغَيُورُ الأَصِيْلُ ذُو المُرُوءَةِ الَّذِي كَانَ فِي الرِّيَاضِ"**[٢٦]، والمفارقة هنا مفارقتان: مفارقة زمنية ما بين الحاضر والماضي ومفارقة في صورة الشخصية التي تغيرت في سلوكها وقناعتها: فيصل القديم: شهم صاحب مروءة وتدين ونخوة وغيرة، فيصل الجديد: ديوت وفاقد النخوة والشهامة والغيرة وعاكف على الشهوات في الحاضر، الزمن هنا ليس زمنا جامدا ولا صلبا ولا ماديا؛ ولكنه زمن نابض يبني السرد، ويشيد الأحداث، ويحكم العقدة ويبرزها، ويعطي إضاءات مهمة للقارئ.
- **الاستباق الزمني**: وهو تناول أحداث حاضرة ومستقبلية، ويمثله قولها:

(٢٤) المصدر نفسه: ص ١٨٢.
(٢٥) عبد الملك مرتاض: "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"؛ سلسلة مجلة عالم المعرفة: الكويت، ١٩٩٨م، عدد ٢٤٩ ديسمبر: ص ١٢٠.
(٢٦) قماشة العليان: "عيون قذرة"؛ ص ١٦٥.

"لَقَدْ حَوَّلَتْهُ بِرِيْطَانيَا إِلَى شَابٍ عَابِثٍ يَفْعَلُ المُحَرَّمَاتِ دُونَ أَدْنَى إِحْسَاسٍ بِالخَطَأِ أَوْ وَخْزِ الضَّمِيْرِ، يَزْنِي ويَشْرَبُ الخَمْرَ ويُدَخِّنُ ولَا يُصَلِّي، لَقَدْ مَاتَ إِحْسَاسُهُ الدَّاخِلِيُّ وفَقَدَ بالتَّبَعِيَّةِ ذَكَاءَهُ ويَقَظَتَهُ وغَيْرَتَهُ، أَضْحَى مُتَبَلِّدَ الإِحْسَاسِ عَاجِزًا عَنِ التَّفْكِيْرِ يَتَسَاوَى لَدَيْهِ اليَوْمُ والغَدُ، المُهِمُّ أَنْ يَعِيْشَ يَوْمَهُ بِاسْتِمْتَاعٍ ولَذَّائِذٍ لَا مُتَنَاهِيَةٍ"[٢٧]، ولعل كل هذه الأوصاف سترتد إلى سارة نفسها عندما تنسى نفسها مع الفتى اللبناني روبير، وهذه الأوصاف التي تدلل على حاضر الشخصية ومستقبلها مهمة لمعرفة طبيعة تنامي الأحداث وتحولها وتطورها، وهي بذلك تحمل تفاصيل دقيقة؛ ولكنها تفاصيل مهمة تعين القارئ على التبصر بالأحداث وفهم الشخصيات، فضلا عن أن يحمل تبريرا ضمنيا على سقوطها وتهاونها في الحفاظ على عرضها وشرفها.

- **المونولوج الداخلي / المناجاة عن طريق وقفة المشهد**، ويمثله قولها: **"رُبَّمَا لَنْ يَجْزَعَ لَوْ أَبْلَغْتُهُ بِأَمْرِي وَلَنْ يَنْتَقِمَ ولَنْ يَغْضَبَ ويَثُوْرَ ويَقْتُلَنِي؛ بَلْ سَيَعْتَقِدَ الأَمْرَ عَادِيًّا كَعَلَاقَتِهِ بِكَاتْيَا .. بِرِيْطَانْيَا غَيَّرَتْكَ يَا فِيْصَلُ كَمَا غَيَّرَتْنِي .. كَمَا حَوَّلَتْ الدَّمَ فِي عُرُوقِكِ إِلَى جَلِيْدٍ سَلَبَتْ مِنِّي شَرَفِي وقَضَتْ عَلَى مُسْتَقْبَلِي إِلَى الأَبَدِ"**[٢٨]، وربما جاء هذا التداخل الزمني؛ لكي يصل إلى هذا التبرير من قبل سارة على سقوطها، وربما يمثل المونولوج صورة من صور البوح والاعتراف، وربما حمل صورة من صور التنصل من المسؤولية؛ لأنها تحمِّلُ فيصل المسؤولية عن سقوطها، ويكون مسوغا ذاتيا للاعتراف والبوح من جانب، ومسوغا لإقناع الشخصية أو الذات بقبول سلوكها وعدم استهجانه من الجانب الآخر، ولعل هذا التبرير الضمني الذي تتنصل فيه الشخصية من تحمل مسؤولية سلوكها يمثل صورة من صور ضعف الشخصيات وعدم قدرتها على تحملها مسؤولية أفعالها حتى مع الاعتراف بهذا الخطأ والبوح به، كما أن هذا التداخل / التعانق الزمني خير دليل على حيوية الزمن وعدم اطراده في المعمار السردي، وهو ما يعني استمرارية التذبذب الزمني في نسيج السرد والأحداث، وهو ما يعطي

(٢٧) المصدر نفسه: ص ١٦٥.
(٢٨) المصدر نفسه: ص ١٦٥.

زخما إضافيًّا للسرد وطاقة متجددة لعوالمه، خاصة وأن: "النص الروائي يتذبذب في كل لحظة من لحظاته من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل"(٢٩)، وهذا التذبذب خير دليل على الوظيفة البنائية للزمن في التحامه مع المكونات السردية الأخرى بوصفه تقنية حيوية وحية تعين المبدع في الهيمنة على عمله السردي والتحكم فيه، فضلا عن أنها تساعده في خلق فضاءات سردية مبتكرة للقول والمعالجة وتفتح المسالك أمامه لإكمال عمله بالشكل الذي يطمح إليه.

ومن أمثلة الاسترجاع عودتها للحديث عن ليلتها / ليلة العمر مع روبير، والتي لا يمكن أن تمحوها الذاكرة، وهو تذكر فطري نابع من اللاشعور الداخلي لها، ومرتبط بطبيعة الذات الأنثوية على وجه التحديد؛ حيث تقول: **"أَبَتْ تِلْكَ الليلةُ العَجِيْبَةُ أَنْ تُبَارِحَ ذَاكِرَتِي فِي صَحْوِي ومَنَامِي، غُدُوّي ورَوَاحِي عَذَابِي وعَذَابِي** [فرحي]، **لَمْ أَكُنْ سارَةَ الفَتَاةَ المُتَدَيّنَةَ ابْنَةَ الأُسْرَةِ العَرِيقَةِ المَعْرُوفَةِ الَّتِي لَا تَقْبَلُ أَنْ يَمَسَ كَائِنًا مَنْ كَانَ أَطْرَافَ أَصَابِعَهَا .. بَلْ كُنْتُ كَأَيَّةِ دَاعِرةٍ أَنْزَعُ حِجَابِي كَمَا أَنْزَعُ حِذَائِي وأَتْرُكُ جَسَدِي تَرْتَعُ فِيْهِ الذِّئَابُ .. وَيْحِي .. أَكُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ هَذَا سَيَحْدُثُ وفِي لَمْحِ البَصَرِ؟ أَلَمْ أُدْرِكْ أَنَّ مُجَرَّدَ مُوَافَقَتِي عَلَى خَلْعِ حِجَابِي تَعْنِي أَنَّنِي قَدْ خَلَعْتُ مَعَهُ كُلَّ شَيْءٍ دِيْنِي وَسِتْرِي ومَبَادِئ وقِيَمِي .. "**(٣٠)، ويهدف الاسترجاع إلى زيادة الحبكة وإظهار الصراع النفسي الذي يستولي على سارة، كما أنه يكثف العقدة المحورية ويزيد تصعيدها وتوتيرها، وسارة هنا مزدوجة الشخصية أو تعيش شخصيتين متناقضتين: سارة المتدينة الخلوقة ابنة الأسرة العريقة والمحافظة، وسارة المبتذلة السافرة التي تتخلى عن حجابها وشرفها وتسلم جسدها رخيصا

(٢٩) سيزا قاسم: "بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"؛ ص ٥٥.

(٣٠) قماشة العليان: "عيون قذرة"؛ ص ١٦٤، وقد ألحتْ قماشة العليان إلحاحًا قويًّا على تأكيد هذه الفكرة، وقد اعتمدت على المونولوج الداخلي، نراها تقول: **"لَحَظَاتٌ وأَحَسَسْتُ بأَنَّنِي خَارِجُ الزَّمنِ وَإِنَّنِي لَسْتُ أَنَا .. سَارَةُ لَيْسَتْ سَارَةَ، تِلْكَ الفَتَاةُ المُتَزَمِّتَةُ المُتَمَسِّكَةُ بِعَادَاتِهَا وتَقَالِيْدِهَا وقَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ دِيْنُهَا وتَعَالِيْمُهُ الصَّرِيْحةُ .. كَيْفَ جَرُؤْتُ؟ كَيْفَ غَامَرْتُ؟ كَيْفَ اسْتَطَعْتُ أَنْ أَفْعَلَ ذَلِكَ؟ أَنَا الَّتِي لَمْ أَرَ شَابًا فِي حَيَاتِي ولَمْ أَنْفَرِدْ مَعَ أَيِّ رَجُلٍ غَرِيْبٍ"**، المصدر نفسه: ص ١٢٦. ويندرج المونولوج الداخلي تحت وقفة المشهد، وهو عبارة عن استغراق المبدع في رصد بعض الإضاءات المفسرة أو المعللة أو المدللة للأحداث، وهو من قبل كل شيء ومن بعده يمثل لحظات تجل وصدق للشخصيات، تكون قادرة فيها على البوح والاعتراف والصدق في الإخبار عن مكنوناتها النفسية.

لروبير، وكأن سارة تنتقد طرائق البعض في الفخر والتعالي على أساس النسب وتقرر أن قيمة الشخصية تظهر في سلوكها عند الشدائد وفي الاختبار الحقيقي، ولا يغني شرف النسب أو غيره عن شرف السلوك وقوة المواقف في أوقات الضعف وأثناء مواجهة الأزمات.

وقد اتخذت قماشة العليان من الترقيم الزمني قاعدة لتجاوز بعض الأحداث والقفز عليها وتركها، وهذه السمة حاضرة في روايتها عيون قذرة التي ترتد إليها غالبا وتتركها في بعض الأحيان، وقد بدأت صفحات الرواية الثمانية والثلاثين من دون أن تستخدمها أو تلجأ إليها، ومع بداية الصفحة التاسعة الثلاثين طرقتها، وتوالي استخدامها لها بعد ذلك، ومع ذلك تركت التعويل عليها في نهاية الرواية، وهو ما يعني أنها تحتكم إليها من أجل الهيمنة على مجريات السرد وحتى لا تتسع الأحداث عليها، فضلا عن كونها تضفي على الأحداث صفة الواقعية؛ وكأنها رصد دقيق للتفاصيل، ولست مع آلية الترقيم الزمني التي لجأت إليها قماشة العليان حتى مع وجود بعض الفوائد التي تحملها، وأرى أن يترك السرد ينداح في الرواية بعيدا عن هذه الآلية؛ لأنها في تصوري تشتت الذهن في تفاصيل إضافية بعيدة عن جوهر السرد ومعماره .

ومهما يكن فلقد كان توظيف قماشة العليان للزمن احترافيا ولافتًا، وهي بحق تملك مهارة ووعيا يستحقان الذكر والثناء في التعاطي مع الزمن، ولما لا وقد أخلصت للزمن؛ فأخلص لها الزمن منصاعًا لإرادتها وقد أمدَّ السرد بمداد من التشويق والإثارة.

- المكان في رواية الوارفة لأميمة الخميس: يمثل المكان عنصرا بنائيا ومفصليًّا من عناصر التشكيل الفني للسرد؛ وتقنية لغوية وسردية من تقنياته، وأهميته وحضوره في السرد - من دون شك – لا تقل أهمية عن الزمن، ولا يعلو كعب الزمن على كعبه إلا قليلا في الرأي الذي ينسبه حسن بحرواي إلى جيرار جينيت: "...مِنَ الجَائِزِ، كَمَا يَرْوِي جِنيت، أَنْ نَرْوِي قِصَّةً دُوْنَ أَنْ نَسْعَى إِلَى تَحْدِيْدِ المَكَانِ الذِي تَدُورُ فِيْهِ الأَحْدَاثُ، بَيْنَمَا يَكَادُ يَكُوْنُ مُسْتَحِيلًا إِهْمَالَ العُنْصُرِ الزَّمَنِي الَّذِي يَنْتَظِمُ عليهِ السَّرْدُ"[٣١]، والدارسون يطلقون عليه أسماء منها الفضاء / الحيز،

(٣١) حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي، الفضاء – الزمن - الشخصية"؛ "؛ المركز الثقافي العربي: بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص١١٧.

وبعضهم ينفر من استخدام الفضاء والمكان ويميل إلى استخدام الحيز ويرى أنها الاسم الدقيق للمصطلح Espace -Space [٣٢]، كما أنهم يفرقون بين المكان والفضاء، على أساس أن الفضاء أشمل وأعم من المكان، وهو ما يؤكده هذا الرأي: "إنَّ الفَضَاءَ في الروايةِ هوَ أوسعُ وأشملُ من المكان، إنَّهُ مجموعُ الأمْكِنةِ التي تقومُ عليْهَا الحركَةُ الرّوَائِيَّةُ المُتَمَثِّلَةُ فِي سَيْرُورَةِ الحَكَيِّ سَوَاءٌ تِلْكَ الَّتِي تَمَّ تَصْوِيْرُهَا بِشَكْلٍ مُبَاشِرٍ، أَمْ تِلْكَ الَّتِي تُدْرَكُ بالضَّرُورَةِ، وبِطَرِيْقَةٍ ضِمْنِيَّةٍ مَعَ كُلِّ حَرَكَةٍ حِكَائِيَّةٍ"[٣٣]؛ لأنه يشمل فضاء الكتابة وفضاء السرد وفضاء المكان نفسه، وعن أهمية حضور المكان / الحيز / الفضاء يأتي هذا الرأي: "إِنَّ تَشْخِيْصَ المَكَانِ فِي الرِّوَايَةِ، هُوَ الَّذِي يَجْعَلُ مِنْ أَحْدَاثِهَا بالنِّسْبَةِ لِلْقَارِئ شَيْئًا مُحْتَمَلَ الوُقُوعِ"[٣٤]، وهو ما يؤكده هذا الرأي كذلك: "...إنه يستحيل على أيِّ كاتبٍ روائيٍّ أن يكتب رواية خارج إطار الحيز. فالحيز مشكِّلٌ أساسيٌّ في الكتابة الحداثية"[٣٥]، وإنني شخصيا لا أوافق جيرار جينيت الذي يرى أن الحيز / المكان يأتي لاحقا للزمن في الأهمية أو أنه يمكن أن تجري رواية دون الإشارة إلى الحيز الذي وقعت فيه الأحداث[٣٦]؛ لأن هذا وإن حدث يعني في تصوري قصورا في العمل السردي وفي تقنياته السردية ويعني كذلك تقصيرا من القاص وضعفًا في أدواته الفنية، فضلا عن أنه يعني عجزا في توظيف عنصر ذي قيمة بأهمية الحيز / المكان، ويبدو هذا الرأي مهما في هذا السياق: "يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان"[٣٧]، وتبقى فضاءات الزمكانية بنياتٍ حيويةً ومفصليةً في السرد الحديث، ويستحيل أن نرصد عملا سرديًّا نوعيًّا مهمشا لعنضري الزمان والحيز / الفضاء؛ لأنهما تقنيتان سحريتان في يد المبدع، ولا يمكن له أن يستغني عنهما أو يستغني عن واحد منهما.

---

(٣٢) عبد الملك مرتاض: "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"؛ ص١٢١.

(٣٣) حميد لحمداني: "بنية النص السردي؛ من نظور النقد الأدبي"؛ المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت / لبنان – الدار البيضاء / المغرب، ط١، ١٩٩١م، ص٦٤.

(٣٤) المرجع نفسه: ص ٦٥.

(٣٥) عبد الملك مرتاض: "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"؛ ص١٢٢.

(٣٦) حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي، الفضاء – الزمن - الشخصية"؛ ص١١٧.

(٣٧) محمد بوعزة: "تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم"؛ الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف: بيروت، ط١، ٢٠١٠م، ص٩٩.

ولقد كان لفضاء المكان / الحيز حضورا في رواية الوارفة؛ حيث ذكرت أميمة الخميس أسماء بعض الأماكن، وكان **حي عليشة** في الرياض واحدا من الأماكن التي خصتها بعنوان كامل مستقل، والذي تردد في السرد بصورة أعلى من غيره، وجرى ذكر مدينة الرياض وحريملاء، وكما خصت مدينة تورنتو في كندا بعنوان مستقل، وأخذ بيت د. الجوهرة القابع في حي عليشة نصيبا وافرا من العناية، بصفته أحد المنازل المتوسطة، والذي ليس بالباذخ الذي يملكه أصحاب الوجاهة والشأن، وليس بالمنزل الوضيع الذي يملكه صغار الناس ومغموريهم، ورضيت بأن تجعل منزل د. الجوهرة يحتل منزلة وسطا في حي عليشة، وتصور هذا المنزل مرات وكرات بقولها: **"يبْدَأُ الصَّيْفُ فِي بَيْتِ عِلِيْشَةَ عِنْدَمَا تُصْبِحُ السَّمَاءُ زَرْقَاءَ مُفَضَّضَةً بالغُبَارِ المَوْسِمِيّ، وتَغْمُرُ الصَّالَةَ السُّفْلِيَّةَ رَائِحَةُ القَشّ الجَدِيْدِ فِي المُكَيّفِ الصَّحْرَاوِي، بَيْنَمَا تَكُونُ الأَشْجَارُ فِي الحَدِيْقَةِ الخَارِجِيَّةِ تَتَصَدَّى لِلَوَافِحِ الهَبَّاتِ الحَارَةِ المُحَمَّلَةِ بالأَتْرِبَةِ الَّتِي تُغَلِّلُ وَجْهَ المَدِيْنَةِ"**[٣٨]، ويبدو حي عليشة متجذرا في السرد، ومحفورا في معماره؛ حيث أخذ نصيبا موفورًا، وتقول عنه: **"لَمْ يَكُنْ بَيْتُهُمُ مِنَ البُيُوْتِ البَاذِخَةِ؛ ولَكِنَّهُ لَمْ يَكُنْ مُتَوَارِيًا، كَانَ يَقَعُ عَلَى شَارِعَيْنِ بِبَوَّابَةٍ رَئِيْسِيَّةٍ غَرْبِيَةٍ لِلْرِّجَالِ، وجَنُوبِيَّةٍ لِلْنِسَاء"**[٣٩]، وتقول: **"بَيْتُ عِلِيْشَةَ الكَبِيْرُ تَعَرَّضَ لِدَوَرَاتٍ مُتَلَاحِقَةٍ مِنَ التَّرْمِيْمِ، وخَرَجَ مِنْهُ ثَلَاثُ جَنَائِزَ، ودَخَلَهُ العَدِيْدُ مِنَ المَوَالِيْدِ ... وأَبُوهَا يُتَمْتِمُ: رَحِمٌ يُدْفَعُ ... أَرْضٌ تَبْلَعُ ... اللهُ مُسْتَعَانٌ، الدُّنْيَا تَرْكُضُ ..."** [٤٠]، ولا يخفى أن الاستغراق في وصف المكان يمثل قاعدة لاجترار التفاصيل السردية، وتقديم إضاءات مبتكرة غير مسبوقة؛ وكأن تربة المكان الخصبة أصلٌ صالحٌ لأن تنمو على أرضه الأحداث، وتتكئ أميمة الخميس على المكان بقوة لاستدعاء المشاهد الدالة التي تزيد التبصر بالسرد، ويعطيها الاستغراق في وصف المكان فرصة للاستجمام ولالتقاط أنفاسها، ويكون عنصرا مناسبًا لتنظيم أفكارها ولإعادة الحيوية إلى السرد، ويكون قاعدة لتنامي الأحداث وتطورها، فضلا عن كونه تقنية سردية يوظفها السارد لتحقيق الترابط والتلاحم في المعمار السردي، ولم تكتفِ أميمة بكل هذا؛ ولكنها سعت إلى الإفادة القصوى من حضور المكان، واستطاعت أن تقدم لونا

(٣٨) أميمة الخميس: "الوارفة"؛ ص ٣٩.
(٣٩) المصدر نفسه: ص ٤٠.
(٤٠) المصدر نفسه: ص ٤٠.

جديدًا من المفارقة، ويمكن أن نسميه المفارقة المكانية وهي مفارقة تعكس أحوال الشخصية وتقلب مزاجها وظروفها، وهو ما يجعل الإحساس بالمكان يتبدل ويتغير؛ فعلى الرغم من أن الشخص واحد إلا أن اختلاف المكان وتغيره يقود إلى اختلاف المشاعر والأحاسيس والأفعال، ويبدو ذلك واضحا في قولها: **"عِنْدَمَا تَسِيْرُ فِي شَوَارِعِ تُورُنْتُو تَشْعُرُ بِأَنَّ جَسَدَهَا يَشِفّق ويُصْبِحُ خَفِيْفًا بالكَادِ يَرَاهُ مَنْ حَوْلَهَا، وكُلُّ بَلَاطَةٍ فِي الشَّارِعِ تُرَحِّبُ بِهِ وتُفْسِحُ لَهُ حَيّزًا، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّهُ لَمْ تَعُدْ تُوَارِيْهِ بالطَّرِيْقَةِ الَّتِي كَانَ عَلَيْهَا فِي الرِّيَاضِ؛ ولَكِنَّهُ لَمْ يَعُدْ كَيَانًا ثَقِيْلًا تَسْحَبُهُ وَرَاْءَهَا كَصَخْرَةٍ، ويَجِبُ أَنْ تَكْفِنْهَا دَوْمًا عَنِ المُحِيْطِ، لَمْ تَعُدْ تَنْكَمِشُ عِنْدَ بَوَابَةِ المِصْعَدِ حَتَّى يَدْخُلَ الجَمِيْعُ، هِيَ هُنَا بِلَا جَسَدٍ مُزْعِجٍ، كَانَتْ فِي (الرِّيَاضِ) تُمْضِي نِصْفَ وَقْتِهَا فِي تَجْمِيْلِهِ والنِّصْفَ الآخَرَ فِي تَغْطِيَتِهِ"**[٤١]، وتقدم المفارقة المكانية أو مفارقة المدن تفاصيل سردية ومعلومات جديدة عن طريق توظيف المكان واستغلال طاقاته الهائلة، والمكان بيئة مواتية لإظهار قناعات المبدع من خلال المفارقات التي يحملها للسرد، ولعله وسيلة مواتية لإبراز هذه القناعات وتعريتها، نراها تقول في انجذاب جليٍّ إلى تورنتو، ووشبه نفور من الرياض: **"فَجَرِيْمَةُ الإِعْدَامِ لَدَيْهِمُ جَرِيْمَةُ قَتْلٍ، ولَكِنَّهَا فِي سَاحَةِ الصَّفَاةِ (قِصَاصٌ) بِأَمْرٍ رُبَّانِيٍّ مُقَدَّسَ والْلِقَاءُ الجَسَدِيُّ انجِذَابٌ مُبَارَكٌ بَيْنَ شَابٍ وصَبِيَّةٍ، وهُنَاكَ سَيُصْبِحُ فَضِيْحَةُ زِنَى عِقَابُها الرَّجْمُ"**[٤٢]، وهكذا تحمل أميمة الخميس المكان حمولة سردية تنطق بقناعاتها الشخصية على لسان د. الجوهرة، وهذه قناعات أميمة الخميس التي باء المكان ود. الجوهرة جميعا بحملها بالنيابة عنها، وتعكس القطعة حالة الانبهار بالحضارة الغربية ومنجزاتها وقوانينها، وتنتقد في شكل مبطن طرائق القضاء التي تعتمد على إقامة الحد على المذنبين في ساحة الصفاة بالرياض، وتبدو مقارناتها بين موقف الأب الذي ينهار عندما تخبره ابنته أنها حامل، وموقف الأب الذي تخبره ابنته عن رسوبها مبالغا فيه على المقاييس الحياتية هذه الأيام[٤٣]، ولعله كان

(٤١) المصدر نفسه: ص ٢٣٢.

(٤٢) المصدر نفسه: ص ٢٣٩.

(٤٣) المصدر نفسه: ص ٢٤٠، وتسوق المشهد على هذا النحو: **"فَحَيْنَ تُشَاهِدُ مُسَلْسَلًا فِي التِّلْفَازِ عَنْ فَتَاةٍ تَعْتَرِفُ لأَبِيْهَا بِأَنَّهَا حَامِلٌ، ويَنْهَارُ الأَبُّ، تعْرِفُ تَمَامًا بِأَنَّ نَوْعِيَّةَ انْهِيَارِ الأَبِّ لا تَمُتُّ بِصِلَةٍ لانْهِيَارِ أَبٍّ فِي الرِّيَاضِ تَحْتَ وَقْعِ نَفْسِ الخَبَرِ، لَكِنَّهُ لَعَلَّهُ يُوَازِي انْهِيَارَ أَبٍّ فِي الرِّيَاضِ وهِيَ تُخْبِرُهُ عَنْ رُسُوبِهَا فِي المَدْرَسَةِ، أَوْ لَرُبَّمَا قَدْ رَفَعَتْ صَوْتَهَا بِالغِنَاءِ وفِي**

موجودًا في فترة سابقة، ويبقى المكان مطية في يد المبدع / السارد يوجهه حيثما شاء شأنه شأن بقية العناصر الفنية.

- **المكان في رواية عيون قذرة لقماشة العليان:** لم يغب توظيف المكان عند قماشةَ العليانِ، مع أنه لم يأخذ القدر نفسه من الاهتمام الذي أولته له أميمة الخميس، وهو ما يعني أن قماشة العليان قد أفادت من توظيف المكان وقدمت إضاءات معرفية دالة على السرد؛ ولكن بصورة أقل نسبيًّا عما أوردته أميمة الخميس في الوارفة، وقد ذكرت كثيرا من الأماكن في روايتها، والعجيب أنها ذكرت الأماكن المقدسة المرتبطة بالحج والعمرة(٤٤)، وذكرت عرفات والطواف وبيت الله الحرام(٤٥)، وقد احتلت لندن موضع القلب من اهتمامها؛ حيث أفردت لها مساحة عريضة من مجريات السرد، ولم تغب الرياض عن محور اهتمامها، تقول سارة عن لندن: **"هَلْ هَذِهِ هِيَ لَنْدُن الحَقِيْقِيَّةُ؟ تَسَاءَلْتُ بِدَاخِلِي وأَنَا أَسِيْرُ الهُوَيْنَى عَلَى الطُّرُقَاتِ الحَجَرِيَّةِ المَرْصُوفَةِ، أَتَأَمَّلُ الوَاجِهَاتِ الزُّجَاجِيَّةَ لِلْمَخَازِنِ والمَتَاجِرِ الفَاخِرَةِ .. أَفْوَاجٌ مِنَ النَّاسِ مِنْ مُخْتَلَفِ الأَلْوَانِ والأَجْنَاسِ تَتَدَفَّقُ جِيْئَةً وذِهَابًا وكِلَابٌ مِنْ جَمِيْعِ الأَحْجَامِ تَتَجَوَّلُ بِحُرِّيَةٍ إِلَى جِوَارِ أَصْحَابِهَا .. لَا أَحَدَ يُفَكِّرُ بِأَحَدٍ، ولَا أَحَدَ يُنْظُرُ لِأَحَدٍ، كُلٌّ مَشْغُولٌ بِذَاتِهِ"**(٤٦)، ويبدأ المشهد بتقديم معلومات عن المكان / لندن، ثم يدلف إلى تقرير بعض الحقائق الموجهة، ومنها الإعجابُ بطبيعة الحياة الراقية المتحضرة التي يحياها الناس بحريةٍ تامة في هذه المدينة، وتظهر القطعة حالة من التوحد التي تستولي على سارة في انبهارها بهذه المدينة، وينسحب الإعجاب على تلك الخصوصية التي يحيونها من دون أن يهتم أحدٌ منهم بأحدٍ أو ينبش وراءه متلصصًا على أخباره أو هفواته، وكأنها تحمل تعريضًا مبطنًا وضمنيًّا لما تعانيه في مجتمعها من غياب الخصوصية، والنص الحاضر في القطعة يشير إلى النص الغائب المسكوت عنه عمدًا، والمقارنة هنا بين فضاءين وحيزين: حيز الرياض وحريملاء الذي تتلاشى فيه الخصوصية وتكون فيه حياة الإنسان وخصوصيته

المَجْلِس الخَارِجِيّ رِجَالٌ، أَوْ فِي أَسْوَأِ الاحْتِمَالَاتِ يُوَازِي انْهِيَارِ الأَبّ وهُوَ يَرَاهَا أَمَامَ البَابِ تُؤَشِّرُ لِمَارٍ غَرِيْبٍ".

- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(٤٤) قماشة العليان: "عيون قذرة"؛ ص ٢٧٩.

(٤٥) المصدر نفسه: ص ٢٧٢.

(٤٦) المصدر نفسه: ص ٢٢.

مستباحة من قبل غيره، ولا عمل للناس في هذه المدن البدائية [في عاداتها وتقاليدها وإن كانت حديثة في تخطيطها ومعمارها وشوارعها وبنائها] سوى اجترار سيرة الآخرين ونبشها والتدخل فيها بصورة أقرب منها إلى الاتهام والوصاية بعيدا عن الإنصاف، وبشكل يعظم من المثالية والغيرة المحمومة على الدين والأخلاق [ظاهرا] وهو يدلل على مجتمع شعبي فطري تحكمه الموروثات والتقاليد؛ لأن أصحاب هذه الغيرة سرعان ما يسقطون في براثن الرذيلة من أول اختبار، وتبدد هذه المثالية الظاهرة وتغيب هذه الغيرة المحمومة على الدين بلا رجعة، ولنا أن نرصد هذه الحقيقة المفارقة في شخصية فيصل الشاب المتدين [في الظاهر] الغيور وفيصل الذي ينكب على المعاصي ويسقط في الغواية مع كاتيا وغيرها، وحيز لندن المزدحم بالناس والمليء بالضجيج، وهو مجتمع حضاري في تقدير فيصل، وهي مدينة متألقة متحضرة، الناس فيها ينكبون على أعمالهم وينشغلون بذواتهم، ولا ترصد فيها أمثلة للقيل أو القال، فضلا عن أنها مدينة حالمة تتألق في الحرية، ويمكن لواردها أن يعبَّ من غواياتها المحرمة؛ فلا شيء ممنوع أو محرم، ولا وصاية لأحد على أحد، ولا حضور لمعتقدات أو تقاليد ظاهرة أو باطنة، ويأتي وصف لندن على لسان فيصل متماهيًا مع وصف أخته؛ حيث يقول: **"أَوَّلُ يَوْمٍ فِي لَنْدُن .. يَا إِلَهِي .. المَدِيْنَةُ الحُلُمُ .. مَدِيْنَةُ الحُرِّيَّةِ والضَّجِيْجِ وآمَالِ لَا يَحُدُّهَا المُسْتَحِيْلُ، مَدِيْنَةُ الزُّهُورِ والنِّسَاءِ والعُطُورِ، مَدِيْنَةُ المَدَائِنِ .. بَلْ مَدِيْنَةُ العَالَمِ بِأَسْرِهِ، كُلُّ شَيْءٍ تَجِدُهُ فِيْهَا كَمَا قَالُوا لِي، كُلُّ مَا هُوَ مَمْنُوعٍ ومُحَرّمٍ ومُسْتَحِيْلٍ يَخْتَبِئُ فِي زَاوِيَةٍ مِنْ زَوَايَاهَا بَلْ يَظْهَرُ كَأَضْوَاءِ النُيُونِ سَاطِعًا مُغْرِيًا .. إِنَّهَا تُنَاشِدُكَ فَاتِحَةً ذِرَاعَيْهَا لِتَسْبُرَ أَغْوَارَهَا وتَعُبَّ مِنْ عَالِمِ الخَيَالاتِ العَذْبَةِ وبُحَيْرَاتِ اللَّذَّةِ وتَتَمَرَّغَ حَتّى قِمَّةِ رَأْسِكَ بَيْنَ المُبَاحِ والمُمْكِنِ ولَا شَيْءَ مُسْتَحِيْلٌ"**[٤٧]، ولا يمكن أن يحصل فيصل على كل هذه المعرفة من أول يومٍ، وهذه خبرات عريضة لا تتاح لوافد جديد؛ ولكنها الخلفية المعرفية لقماشةَ العليانِ التي تملك هذه الخبرات المتراكمة والتي يمكن أن تكون قد عاينتها في الواقع، والتي يبوح بها السرد على لسان فيصل، ولندن تبقى مدينة المتناقضات، ويبدو أن الإفصاح عن هذه الخلفية المترسخة في العقل الباطن لفيصل، هي التي أوقعته سريعا مرات وكرات في

(٤٧) المصدر نفسه: ص ٣٩.

الرذيلة مع السيدة سميث وكاتيا الجميلة، وتفصح القطعة عن رغبة مكبوتة تراود فيصل وتستولى عليه، وتجره إلى السقوط في أوحال الرذيلة، خاصة وأنه يبدو متعطِشًا لها ومندفعًا إليها بحمولة الشباب وطاقاته، ولم يغب عن قماشة العليان الإشارة إلى سفور الفتيان والفتيات العرب في بريطانيا؛ وكأنهم ولدوا في لندن ولم يشبوا في حواضر الخليج، تقول قماشة العليان: **"شَبَابٌ يَرْقُصُونَ وفَتَيَاتٌ يَرْقُصْنَ بِمِيُوعَةٍ ودَلَعٍ وَقَدْ خَلَعْنَ بُرْقُعَ الحَيَاءِ فَجْأَةً، ومَنْ يَرَاهُنَّ فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ يَعْتَقِدْ أَنَّهُنَّ قَدْ وُلِدْنَ فِي مَرْقَصٍ وَرَضَعْنَ الرَّقْصَ مَعَ الحَلِيْبِ أوْ رُبَّمَا وُلِدْنَ فِي حِي سُوْهُو الشَّهِيْرِ بِلَنْدُنَ ولَيْسَ فِي قَرْيَةٍ نَائِيَةٍ مِنْ قُرَى دُوَلِ الخَلِيْجِ"**[٤٨]، وتعكس القطعة مفارقة سلوكية صارخة؛ فمعظم الشبان والشابات [ولا يمكن هنا التعميم] يخلعن عنهم وعنهن رداء العادات والتقاليد وينسوا وينسي تعاليم الدين، ويقلدوا وتقلدن سلوك الآخر متشبهين ومتشبهات به؛ بل وقد يفوقوا أو تفقن الآخر في الإقبال على الرقص والسفور وشرب الخمر والسقوط في علاقات محرمة، وكأنهم وكأنهم أبناء هذه الحضارة وهذه المدن لا أبناء القرى النائية المحافظة المتدينة [جوهرا وحقيقة عند الكثيرين وظاهرا عند البعض] في بلدان الخليج، ولا تنسى سارة الحديث عن يتمها وطفولتها المعذبة في حي السلام بالرياض: **"دَخَلَتْ حَيَّ السَّلَامَ أَخِيْرًا .. ذَلِكَ الحِيُّ الَّذِي نَشَأَتْ فِيْهِ وتَيَتَّمَتْ وتَعَذَّبَتْ وذَاقَتْ فِيْهِ طَعْمَ الهَوَانِ والأَلَمِ والوِحْدَةِ"**[٤٩]، وتعكس القطعة السابقة القطيعة والجفوة المترسخة في وجدان سارة من حي السلام الذي نشأت فيه وترعرعت في أفيائه، ومن منا يحب المكان الذي ذاق فيه الويلات؟ وهو ما يعني أن سارة وأخاها متهيئان نفسيًّا لكراهية هذا الحي أو على الأقل الصدود منه، وهو ما جعلها تصور الجانب الشعبي في حي العود، وقد صورت أزقته وشوارعه الضيقة قائلة: **"تَجَاوَزَ السَّائِقُ بِهِمَا الشَّوَارِعَ الفَسِيْحَةَ وبَدَأَتْ الشَّوَارِعُ تَضِيْقُ والطُّرُقُ تَتَعَرَّجُ وتَرْتَفِعُ وتَنْخَفِضُ .. قَالَتْ لَيْلَى لِسَائِقِ اللِّيمُوزِيْنِ مُؤَكِّدَةً .. حَيُّ العُودِ .. هَلْ تَعْرِفُهُ؟ - ابْتَسَمَ السَّائِقُ قَائِلًا: نَعَمْ .. أَعْرِفُ .. أَعْرِفُ.. انْتَهَى بِهِمَا الأَمْرُ إِلَى زُقَاقٍ ضَيِّقٍ بِالكَادِ تَعْبُرُ السَّيَّارَةُ مِن خِلَالِهِ .. مَلِيء بِأَطْفَالٍ رَثِّي المَلَابِسِ قَذِرِي الهَيْئَةِ .. بِلَا أَحْذِيَةٍ عَلَى الإِطْلَاقِ .. أَغْلَبُهُم مِنَ الأَطْفَالِ ذَوَي البَشْرَةِ السَّوداءِ .. سَأَلَتْ لَيْلَى أَحَدَهُمُ عَن بَيْتِ (أُمِّ صَالِحَةٍ) .. مَسَحَ الطِّفْلُ**

(٤٨) المصدر نفسه: ص ١١١.
(٤٩) المصدر نفسه: ص ١٩٢.

إِفْرَازَاتِ أَنْفِهِ الكَثِيْرَةِ قَبْلَ أَنْ يُشِيْرَ إِلَى بَابٍ مُنْخَفِضٍ حَالِكِ اللَّوْنِ وجُدْرَانٍ مُتَهَالِكَةٍ"(٥٠)، وتنقل إلينا القطعة صورة بعض أحياء الرياض القديمة، وتقدم أوصافًا دقيقةً لأزقتها ولون السواد الذي يغطي سكانها وبيوتها القديمة المتهالكة، وتبدو القطعة انعكاسًا لنفسية سارة الحزينة، وقد بدا كلُّ شيء قاتمًا أو حالكًا أو متهالكًا، ولعل التهالك المقصود هنا في الأصل هو تهالك سارة وانهيارها النفسي والداخلي، وقد بدا الحيُّ قبيحًا حالِكًا لا أثر فيه للجمال أو الأمل، حتى الأطفال كانت هيئتهم رثة ومهللة وقبيحة، وقد غطت وجوههم الإفرازات الكثيرة، وهو وصف عجيب يظهر أدق التفاصيل، ولنا أن نرصد أثر نفسيتها المنكسرة في تعطيها مع المكان وتصويرها له ولقاطنيه من الأطفال، وهي قد أمعنت في إهمال براءة الأطفال وجاذبيتهم واستغرقت في الحديث عن بؤسهم وقذارتهم وبشاعة صورهم، والمكان بريء من هذه الاتهامات وهذا الوصف الكالح؛ فالسواد والقبح والقتامة وغياب الأمل كلها مفردات محفورة في باطن سارة قبل أن تكون موجودة في حي العود، وهو الحي الذي استغرقت في إظهار بشاعته وقبحه وعشوائيته، والبشاعة هنا داخلية لا خارجية ومرتبطة بنفسيتها لا بطبيعة الحي ولا الناس الذين يسكنونه، والقبح في سلوكها لا في عادات الناس الذين يسكنون هذا الحي، وقماشة العليان قادرة على ممارسة تقنية الإسقاط النفسي على المكان؛ حيث تلونه وتصوره بما هو موجود في باطنها قبل أن تلونه أو تصوره بما هو موجود فيه حقيقة، وإذا كانت قماشة العليان قد تمادت في تصوير هذا الحي الكئيب السمج القبيح، فإنها في سياق آخر تتحدث عن جمال الرياض وسحرها قائلة: **"هَلْ لأَجْوَاءِ الرِّيَاضِ المُمْطِرَةِ عَلَاقَةٌ بِمَا يَدُورُ فِي أَعْمَاقِي؟ اسْتَرِقُ النَّظَرَ عَبْرَ النَّافِذَةِ كَمْ تَبْدُو الرِّيَاضُ جَمِيْلَةً تَحْتَ المَطَرِ .. سُبْحَانَ اللهِ!! حَتَّى الأَشْيَاءِ المُنَفِّرَةِ والبَغِيْضَةِ تَتَحَوَّل فِي الجَوِّ الغَائِمِ والمَطَرِ المُنْهَمِرِ إِلَى أَشْيَاءَ أُخْرى وَدُودَةٍ قَرِيْبَةٍ إِلى النَّفْسِ .. أَتَأَمَّلُ الشَّوَارِعَ مِنْ حَوْلِي .. هَذَا الشَّارِعُ كَمْ نَفَرْتُ مِنْهُ وكَرِهْتُهُ وأَحْسَسْتُ بِهِ ثُعْبَانًا يُوشِكُ عَلَى ابْتِلَاعِي؛ لَكِنَّنِي اسْتَشْعِرُهُ الآنَ طَرِيْقًا مُسْتَكِيْنًا مُغْتَسِلًا بِمَاءِ المَطَرِ، أَلِيْفًا يَكَادُ يَضُمُّنُي بَيْنَ دَفَّتَيْهِ، مَلَاهِي الرَّبْوَةِ كُنْتُ أَشْعُرُ بِهَا نَافِرَةً تَتَحَدَّانِي كُلَّمَا مَرَرْتُ بِهَا؛ لَكِنَّهَا تَحْتَ المَطَرِ تَدَاخَلَتْ أَلْوَانُهَا وأَزْهَرَتْ، فَغَدَتْ لَوْحَةً مُبْهِرَةً تُغْرِي**

(٥٠) المصدر نفسه: ص ٢٠١، ٢٠٢.

بِاقْتِحَامِهَا وامْتِطَاءِ عَالِمِ مِنَ الأَحْلَامِ الأُسْطُورِيَّةِ .. حَتَّى الوُجُوهُ المُنْهَكَةُ لِلْعُمَّالِ الآسْيَوِيِّينَ الَّذِيْنَ يَمُرُّونَ بِنَا هَطَلَ عَلَيْهَا المَطَرُ، فَطَوَى عَذَابَاتِهِا وغُرْبَتَهَا وشَقَاءَهَا، لِتَبْدُو إِشْرَاقَةُ الحَيَاةِ تَطُلُّ كَسَنَا البَرْقِ عَلَى تِلْكَ الوُجُوهِ فَتُضِيئَهَا"[٥١]، ويبدو الإسقاط النفسي كذلك مسيطرا على هذه القطعة السردية، وتبدو الأجواء مبهجة على غير العادة، والأسارير متفتحة ومحملة بالجمال، ويبدو أن الإحساس الداخلي لنفسية البطلة هو الذي ينعكس على مدينة الرياض؛ فتبدو جميلة وفاتنة أحيانا وقبيحة ومقطبة الجبين وتعلوها الكآبة في أحيان أخرى، والمكان على ذلك يتلون بنفسية الشخصية التي تتحرك في فضائه، وهو قادر على أن يرتدي الأثواب المفارقة أو يؤلف بينها في الوقت نفسه، ويتشكل المكان بالصورة التي تعين المبدع على تمرير قناعاته، والعجيب أن المكان / الأصم / الجماد يبدو متناغما مع الدور الذي يؤكل، وهو قادر على أن يتمثل الصورة التي يجب أن يظهر بها، تنقلب لندن / مدينة السحر والجمال والنساء / مدينة العالم بأسره / مدينة المدائن إلى مدينة سوداء حزينة بعد أن ظهرت مكللة بالفتنة في أول أمرها، وهو ما يظهر على لسان فيصل؛ حيث يقول: **"لَنْدُنُ تَتَّشِحُ بِالثِّيَابِ السَّوْدَاءِ .. والسَّمَاءُ تَبْكِي بِدُمُوعٍ غَزِيْرَةٍ .. الأَرْصِفَةُ ذَلِيْلَةٌ .. والنَّاسُ غُرَبَاءُ .. الطُّرُقَاتُ مُوحِلَةٌ، وقَلْبِي تَمْلَؤُهُ الجُرُوحُ وتُدْمِيْهِ القُرُوحُ وتُلُوحُ لَنْدُنَ تَهْرُبُ مِنَ الجِبَالِ والسُّفُوحِ لِتَسْتَقِرَ دَاخِلَ نَفْسِي وتَمْلَأَ شُرُوخَ الوِجْدَانِ"**[٥٢]، ويبقى المكان قادرًا على التلون بالشكل الذي يريده المبدع، والذي يتراءى لي أن الشكل المبهج أو الحزين الذي يظهر به المكان يعد معادلًا موضوعيًّا يعكس حقيقة الشخصية التي تتحرك في فضائه، وها هي لندن تتشح بالسواد وترتدي ثياب الحداد؛ لأن فيصل تعرض لخيانة محبوبته الفاتنة كاتيا مع صديقه ناصر السعودي الثري، وقد وجهت له صفعة قاضية جعلت الدنيا ترتدي السواد، والعجيب أن شوارع لندن تتحول إلى طرقات موحلة، والوحل هنا ليس وحل طرقات لندن؛ لأن لندن في الأصل مدينة حديثة ومجهزة ولا توجد بها طرقات الموحلة، والأقرب إلى القبول في تصوري أن الوحل قابع في داخل فيصل الذي تمرغ في الوحل بسبب خيانة كاتيا الفاتنة له مع صديقه، وهكذا يتماهى الفضاء المكاني مع بقية العناصر الفنية؛ لكي يشيد المعمار السردي الذي يرسمه المبدع،

(٥١) المصدر نفسه: ص ٢٦٨، ٢٦٩.
(٥٢) المصدر نفسه: ص ٢٣٨.

وهو ما يعني أن تقديم المكان يكون بالشكل الذي يكشف القناع عن تحولات الشخصية وتوتير الأحداث وتأزيم العقدة وتقوية الحبكة.

ويبقى القول: إن قماشة العليان استطاعت أن تنسج عبر جسور المكان خيوطًا سردية شفافة وقادرة على أن تفضح المكنونات النفسية التي تعتمل في صدور الشخصيات، وقد بدا المكان مرنا طيعًا وقادرا على يتشكل بالهيئة التي تتناغم مع أحوال الشخصية في تحولاتها المتناقضة وتقلباتها المتباينة، وقد عزفت المبدعة ألحانًا صادحة ومليئة بالحبور والسرور على وجه من وجوه المكان، وعلى الوجه الآخر عزفت ألحانًا شجية ومليئة بالأسى والحزن والانكسار.

الخاتمة

- أفصحت الروايتان عن تطورِ الإبداعِ السَّردِي النَّسَائِي السُّعُوْدِي، وأظهرت تمكن الأديبتين وجدارتهما في باب الإبداع السردي بما لهما وما عليهما.

- إن الروايتين متخمتان بتوظيف ألوانٍ متمايزة من فضاءات الزمكانية، والتي يعد من المستحيل القبض على كل هذه الخيوط الفنية أو الإجماع عليها، وستبقى الروايتان محتفظتين بالكلمة الأخيرة فيما يرتبط بهذه التشكيلات.

- كان الزمان والمكان تقنيتان سحريتان في يد المبدعتين، وقد حرصتا على توظيفهما وتحميلهما طاقات إضافية تخالف الوظائف التقليدية والنمطية لهما؛ إذ لم تقتصر وظيفة الزمن على إظهار تطور الأحداث وبطء السرد أو تسارعه فحسب؛ ولكنها عكست عن الصراع النفسي للشخصيات، وأظهرت الحيرة والقلق والتردد التي تشابكت مع السرد، كما لا لم تقتصر وظيفة الفضاء باتساعه أو المكان بمحدوديته على الدلالة على المكان الأصم؛ بل تعدته إلى تشييد وظائف بنائية أخرى في المعمار السردي، بما يتيح الدور للشخصيات أن تؤدي وظائفها المنوطة بها.

- اعتمدت أميمة الخميس على الارتدادات الزمنية التي تسعى من ورائها إلى إظهار التفاصيل السردية التي تنضج السرد وتقويه.

- كان الاسترجاع الزمني مقصودًا في الوارفة، ويظهر ألوان الحصار والخسف التي تمارس ضد المرأة، وهذا الحصار يمارس من القريب والبعيد على حد سواء، وهو ما يجعل المرأة مطوقة بالقيود الغليظة التي تثبط من عزيمتها وتضعف من

قوتها.

- استطاعت قماشة العليان الاتكاء على الزمن في زيادة الإثارة والتشويق لروايتها، وقد طرقت لونًا جديدًا من المفارقة، وهو المفارقة الزمنية.

- تتكئ أميمة الخميس على المكان بقوة لاستدعاء المشاهد الدالة التي تزيد التبصر بالسرد، ويعطيها الاستغراق في وصف المكان فرصة للاستجمام وتنظيم أفكارها، ولم تكتفِ أميمة بكل هذا؛ ولكنها سعت إلى الإفادة القصوى من حضور المكان، واستطاعت أن تقدم لونا جديدًا من المفارقة، ويمكن أن نسميه المفارقة المكانية.

- استطاعت قماشة العليان أن تنسج عبر جسور المكان خيوطًا سردية شفافة وقادرة على أن تفضح المكنونات النفسية التي تعتمل في صدور الشخصيات، قد مارست ما يعرف بالإسقاط النفسي على المكان؛ فالمكان يبدو قاتما حزينا ومنفرا في بعض الأحيان، ويبدو مغرد وجميلا وجاذبا في أحيان أخرى على حسب ما يموج في داخل هذه الشخصيات من عواطف وعلى حسب ما يتوزعها من مشاعر.

التوصيات: لا يزال الحقل الروائي النسائي عامة والسعودي خاصة بحاجة إلى مقاربات وقراءات واستشرافات سردية ونقدية تستنطق هذا السرد وتناوشه، ومن بين هذه القضايا التي تحتاج إلى مناوشة:

- سيميائية العتبات النصية في السرد النسائي السعودي عامة وفي روايات أميمة الخميس وقماشة العليان خاصة.
- ظاهرة التسويغ والتبرير في الرواية النسائية السعودية عامة وفي روايات أميمة الخميس وقماشة العليان خاصة.

قائمة المصادر والمراجع مرتبة علي حسب أسبقية ورودها

١. أمينة رشيد: "تشظي الزمن في الرواية الحديثة"؛ "؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب: بالقاهرة، ١٩٩٨م.

٢. تزفيطان تودوروف: "مقولات السرد الأدبي"؛ ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب (مقالة مترجمة ضمن سلسلة دراسات: طرائق تحليل السرد الأدبي): الرباط، ط١، ١٩٩٢م.

٣. رولان بارت: "التحليل البنيوي للسرد"؛ ترجمة: حسن بحراوي وآخرين ومنشورات اتحاد كتاب المغرب (مقالة مترجمة ضمن سلسلة دراسات: طرائق تحليل السرد الأدبي): الرباط، ط١، ١٩٩٢م.
٤. حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي، الفضاء – الزمن - الشخصية"؛ "؛ المركز الثقافي العربي: بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
٥. منصور المهوس: "صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية"؛ مؤسسة اليمامة الصحفية: الرياض، ط١، ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م.
٦. أميمة الخميس: "الوارفة"؛ دار المدى للثقافة والنشر: سورية، ط١، ٢٠٠٨م.
٧. عبد الرحيم الكردي: "قراءة النص، مقدمة تاريخية"؛ مكتبة الآداب: القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
٨. قماشة العليان: "عيون قذرة"؛ دار الكفاح للنشر: الدمام، المملكة العربية السعودية، ط٣، ١٤٢٨هـ.
٩. سيزا قاسم: "بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ٢٠٠٤م.
١٠. عبد الملك مرتاض: "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"؛ سلسلة مجلة عالم المعرفة: الكويت، ١٩٩٨م، عدد ٢٤٩ ديسمبر.
١١. حميد لحمداني: "بنية النص السردي؛ من نظور النقد الأدبي"؛ المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت / لبنان – الدار البيضاء / المغرب، ط١، ١٩٩١م.
١٢. محمد بوعزة: "تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم"؛ الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف: بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
١٣. محمد صالح الشنطي: "آفاق الرؤية وجماليات التشكيل"؛ إصدارات النادي الأدبي: حائل، ١٤١٨هـ.