وظائف الشخصية في رواية القارورة

ليوسف المحيميد

دكتور/ السيد نعيم شريف محمد ناصر

مدرس نظرية الأدب – قسم اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة المنصورة

وظائف الشخصية في رواية القارورة

-١-

يدور الحدث الرئيسي في رواية القارورة من رؤية شخصية نسائية، وهي شخصية منيرة الساهي، التي قدمها الكاتب يوسف المحميد[١] شخصية متعلمة تحضر لنيل "درجة الماجستير في علم الاجتماع"[٢]. وقدمها شخصية عاملة؛ أولاً: في الصحافة، فهي "الكاتبة الصحفية اللامعة" ص١١، ولها مقالة بعنوان "(ورد في آنية) التي تكتبها كل ثلاثاء في جريدة المساء اليومية" ص١٤. وثانيًا: تعمل "في دار الفتيات" ص١٥.

---

(١) هو يوسف المحيميد. ولد عام ١٩٦٤م في الرياض بالمملكة العربية السعودية. حصل على بكالوريوس إدارة الأعمال من جامعة الملك سعود بالرياض عام ١٩٨٧م، ودبلوم الرقابة المالية من معهد الإدارة العامة في الرياض ١٩٩٢م. يعمل في وزارة البترول والثروة المعدنية. حصل على منحة لدراسة اللغة الإنجليزية في نورج في بريطانيا من١٩٩٨: ١٩٩٩م، وخلال ذلك حصل على ثلاث دورات في التصوير الفوتوغرافي. أشرف على تحرير القسم الثقافي بمجلة الجيل، وأشرف على تحرير مجلة الجيل الجديد المتخصصة في ثقافة وصحافة الطفل. بدأ حياته الإبداعية بالمجموعة القصصية "ظهيرة لا مشاة لها" عام١٩٨٩م. ومن أعماله؛ أولاً: القصص القصيرة: رجفة أثوابهم البيض عام ١٩٩٣م – لا مكان لعاشق في هذه المدينة عام ٢٠١٢م. ثانيًا: الروايات: فخاخ الرائحة عام ٢٠٠٣م – لغط الموتى عام ٢٠٠٣م – القارورة عام ٢٠٠٤م – نزهة الدلفين عام ٢٠٠٥م – الحمام لا يطير في بريدة عام ٢٠٠٩. ليوسف المحيميد مسرحية وحيدة، وهي حلوم والكنز عام ٢٠٠٢م. كتب في أدب الأطفال، ومن أعماله فيها: سلسلة مغامرات الأشجار عام ١٩٩٨م – قلم أسود في غابة الألوان عام ٢٠٠١م – انطلاقة أطفال معوقين عام ٢٠٠٣م. كما أنه كتب في أدب الرحلات، زمن أعماله لابد أن أحدًا حرك الكرسي عام ١٩٩٦م – النخيل والقرميد عام ٢٠٠٤م – من البصرة إلى نورج عام ٢٠٠٤م. انظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة بعنوان يوسف المحيميد.

(٢) يوسف المحيميد، القارورة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٨، ص١٤. سيشير البحث إلى رقم الصفحة عند الاستشهاد من الرواية بجانبه.

أراد الكاتب من خلال هذا التكوين الدراسي والعملي للشخصية أن يدعم فكرة ثقافة الشخصية، والتي قد يستنتج منها أنها شخصية مستقلة، وتمتلك قدرة الحكم على الآخرين.

تقع منيرة الساهي في الحب عن طريق التليفون. تتصل بها شخصية تتدعي أن اسمها الرائد علي الدحال. يتغزل فيها، وفي طريقة كتابتها في مقالتها، ويُسْمِعها أشعار نزار قباني، فتحبه، وتخطب له، ويُعقد قرآنها عليه، وفي موعد الزفاف يكتشف "ناصر" ابن خالتها أن الرائد علي الدحال ما هو إلا حسن العاصي جندي المراسلة الخاصبالرائد "صالح"الأخ الأكبرلمنيرة، فتطلب الطلاق الذي تناله من المحكمة.

سبق توضيح التكوين الثقافي والعملي لشخصية منيرة الساهي، وزعم البحث أنه أراد بهذا التكوين أن يؤكد قدرتها في الحكم على الآخرين، ومن هنا نجد أن أباها كان "يشعر أنها تتحمل المسئولية، منذ أن أغرقها بالكتب، وجعل منها دودة كتب عجيبة، وحتى صراعه مع كبار العائلة من أجل استمرارها في الكتابة في الصحيفة... كيف يمكن لمثلها أن تقبل بمن انتحل اسمًا ووظيفة وأهلاً ودخلاً؟ كيف تقبل به؟"ص١٨٩وهو ما قد يشيرإلى اندهاش والدها منانخداعها بسهولة في هذا الشخص المزيف.

يبدأ الحدث في الثالث عشر من يوليو عام ١٩٩٠م، أي قبل دخول القوات العراقية إلى الكويت بسبعة عشر يومًا، وينتهي بخروج القوات العراقية منها. يربط الكاتببين مأساة منيرة واحتلال العراق سواء عن طريق الشخصية الرئيسة "منيرة الساهي"، أو عن طريق السارد العليم.

أولاً:الربط بواسطة منيرة. تقول: "أحبِّك. قال لي. قال ذلك أول مرة في أواخر يوليو، بينما كانت المدرعات/ والمجنزرات العراقية تتأهب في أطراف البصرة، في حين كانت عواطف ابن الدحال المدرعة تجهز ذخيرتها صوب روحي، وهي تضع إحدى وعشرين قذيفة تجاه قلبي الضعيف المتلهف، ولم تمض سوى أيام حتى صارت الكويت الصغيرة المحافظة العراقية التاسعة عشرة، وأصبحت أنا المحافظة الثامنة في أملاك الدحال السرية، بعد ستة صغار وزوجة لم تُكتشف إلا مع اسمه الحقيقي، الذي لم يكن علي الدحال!" ص١٥٦.

إن استخدام تعبيرات مثل "عواطف ابن الدحال المدرعة تجهز ذخيرتها صوب روحي – وهي تضع إحدى وعشرين قذيفة تجاه قلبي الضعيف المتلهف" ليؤكد هذا الربط، ويبرز أن هذا الحب من علي الدحال من رؤية منيرة لم يكن إلا معركة يريد بها السيطرة عليها، أو بتعبيرها جعلها المحافظة الثامنة في أملاكه؛ كما جعل "صدام" الكويت المحافظة العراقية التاسعة عشرة.

ومرة ثانية تؤكد منيرة هذا الربط بقولها: "هل كنت تحثُّ على وجهي رمادًا كي أكون عمياء، فلا أرى سواك؟ هل كان الرماد بيدك يعادل السلاح الكيماوي في يد حاكم العراق؟ هل ارتكبت الكذب والتزوير وتشويه الحقائق تحت تأثير سحري؟ تمامًا كما وقع حاكم العراق في سحر الكويت؟ في فتنة نفطها" ص٢١٢.

ثانيًا الربط من السارد العليم؛فبعد حوار بين حسن العاصي وصورته في المرآة يبحث فيه كيف يستطيع الانتقام من الرائد صالح، ويجد أن الحل في إيقاع منيرة –أخته– في حبه. يقول السارد العليم: "وبدأ يحرض عبقريته زاعمًا أنه سيصبح في القريب زعيم منيرة كما هو شأن زعيم بغداد، وسيقتحم قلبها بمدرعات الحب، وسيجتاح جسدها بمجنزرات الشهوة، بعد أن يقذفها بألف قذيفة وله وولع وشوق في اجتياح عاجل وخاطف كما فعل زعيم بغداد!" ص١٨٤.

المفردات المستخدمة من السارد العليم هي نفسها المفردات المستخدمة من منيرة الساهي، فعند السارد العليم "مدرعات الحب"، وعند منيرة تقول "عواطف ابن الدحال المدرعة". ويستخدم السارد العليم " يقذفها بألف قذيفة"، وعند منيرة "تضع إحدى وعشرين قذيفة تجاه قلبي الضعيف المتلهف". والفرق بين الاستخدامين أن السارد العليم جعل المدرعات للحب لا لعواطف ابن الدحال. كما أنه جعل ابن الدحال يقذف ألف قذيفة وله وولع، بينما منيرة جعلتها إحدى وعشرين قذيفة، وجعلت قلبها ضعيفًا متلهفًا. مما قد يشير إلى إحساس حسن، الذي ينقل عنه السارد العليم بصعوبة الوصول إلى قلب منيرة، على عكس منيرة التي رأته سهلاً، كما كان احتلال صدام للكويت سهلاً.

يعالج الكاتب من خلال هذا الحدث الرئيسي، وبأحداث ثانوية أخرى تقع على

شخصيات ثانوية قضية حرية المرأة في المجتمع السعودي، وهي قضية قد تبدو شائكة في ظل مجتمع متحفظ كالمجتمع السعودي. ويعرض في ذلك آراء لوضع المرأة في المجتمع السعودي يمكن تلخصيها في الآتي:

أولاً: تقدم منيرة الساهي بتبئير داخلي[1] وضعها في المجتمع السعودي، فتقول: "كنت أنثى، مجرد أنثى مهضومة الجناح كما يراني الناس في بلادي، أنثى لا حول ولا قوة. كنت أتلقى فقط، كالأرض التي تتلقى المطر وضوء الشمس والفأس. فعلاً كنت مستلقية لا أملك أن أنتصب مثل ذكر! كنت أتلقى كل شيء بخنوع، حتى الحب! لم أبحث عمن أحب، ولا يحق لي أصلاً، بل فرحت بمن يحبني، وبصراحة شديدة لم يكن يهمني أن أحب قدر ما يسعدني أن أكون محبوبة ومعشوقة! أليس ذلك دلالة على أنني أتلقى وأستقبل... كنت تابعة

---

(١)التبئير الداخلي **internal focalization**، وفيه "يتم عرض المعلومات وفقًا لمنظور أو وجهة نظر الشخصية التصورية أو مفهوميتها، والتبئير الداخلي يمكن أن يكون محددًا أو ثابتًا حيث يتم تبني منظورًا واحدًا... أو متغيرًا حين يتم تبني منظورات عديدة بصفة دورية لعرض مواقف ووقائع مختلفة ... أو متعددًا حينما تعرض الوقائع والمواقف نفسها أكثر من مرة، وذلك في كل مرة من منظور مختلف"(جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت/عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ط١ ٢٠٠٣، ص١١٦)وفي تلك الحالة "يتسنى التعرف على الوضع في شخصية ما، ويترتب عليه قيود إدراكية أو تصورية، أي أن ما يعرض يتم التحكم فيه من قبل منظور شخصية ما". السابق ص٨٧.

على أن هذه الصيغة السردية (التبئير الداخلي) يجب على السارد فيها أن يكون حريصًا لأنه يجب عليه "ألا يصف الشخصية البؤرية أبدًا، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألا تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلاً موضوعيًّا أبدًا"(جيرار جينت، خطاب الحكاية، ت/ محمد لمعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م، ص٢٠٣)، وذلك على أساس أنها هي الشخصية التي ترى، والتي تدرك، وبالتالي فهي تحلل أفكارها ومواقفها، وفي تلك الحالة يكون السارد "قد فوَّض إلى الشخصية وظيفة الرؤية، كما لو كانت قصة يسردها الشخص الأول (في حالة السارد بضمير هو)، وتتضمن تعبيرات مثل لاحظتُ، ثم أدركتُ، وقد أعيدت كتابتها بسرد الشخص الثالث لا حظتْ ثم أدركتْ" السابق ص٨٤.

لأبي في طفولتي ومراهقتي، وسأكون/ تابعة لزوجي في شبابي، ثم سأتحول تابعة لولدي المراهق، الذي سيأمرني وينهاني، وسيكون ولي أمري والوصي عليَّ!" ص٨٦

هذا المقطع من تبئير منيرة قد يوضح وضع المرأة في المجتمع السعودي، فهي مجرد أنثى مهضومة الجناح. أنثى لا حول لها ولا قوة. أنثى دائمًا تابعة للآخرين "الأب – الزوج – الابن حتى وإن كان مراهقًا"، ولهذا فهي لا تتمتع باستقلالية الرأي مما يجعلها تقع في الحب، لا لأنها تبحث عنه، بل لأنها تفرح بأن تكون محبوبة.

ثانيًا وجهة نظر المرأة الكويتية في حرية المرأة السعودية، ويُقدَّم من رؤية منيرة. تقول: "أذكر أننا كنا نوزع البطانيات واللحف والوسائد، ونقدم للنساء الفاكهة الطرية، وما أن نبتعد قليلاً منهن، حتى يطلقن كلامًا جارحًا. إذ يعبن علينا أننا ذليلات وخاضعات، ولا نملك حتى أن نقود السيارات بأنفسنا. كنت سريعة الانفعال، إذ نادت إحدى الصغيرات باستفزاز: "أنتِ يا أم جوتي بني!" وقد كنت ألبس حذاءً بنيًّا، وبلوزة من الكتان البني، وتنورة بلون السكر. التفت نحوها، وزعقت بها: "نعم؟ خير يا...!" قامت نحوي تريد أن تشتبك معي، لولا أن أمسكتها امرأة أربعينية، فقالت لي، وقد ابتعدت: "أنتِ مثل المشردة حتى في بلادك!". كانت جملتها قوية ومؤثرة، وقالت لنا، ونحن ندير ظهورنا خارجات، إننا لا نملك حتى أن نقود سيارة، لابد من أحد يقودكن". ص٩٠

تكررت عبارة إن المرأة السعودية لا تملك أن تقود السيارة مرتين في هذه الفقرة، مرة من عموم النساء الكويتيات، وأخرى من فتاة صغيرة، وهذا الربط بين الحرية، وفكرة قيادة السيارة المحرومة منها المرأة السعودية، قد يرجع إلى أن قيادة السيارة هو أبسط أنواع الحريات التي قد يتمتع بها فرد، ولهذا استخدم الكاتب "حتى" في الحالتين.وقد يكون هذا هو السبب الذي جعل الكاتب يخصص بعد ذلك دعوة بعض النساء إلى "مظاهرة سلمية"؛فتقول منيرة: "إنهن مجموعة من النساء مثقفات. بعضهن مدرسات جامعيات، وبعضهن الآخر موظفات وطالبات وصحفيات. سيقمن بمسيرة سلمية، يقدن فيها سياراتهن

في طريق الملك عبد العزيز، إذ ينطلقن من إشارة فندق صلاح الدين، ويتجهن جنوبًا في خط سير واحد، كي يلفتن إلى طلبهن السماح لهن بقيادة السيارة"[1]. ص٩١

يخصص الكاتب الفواصل (١٦– ١٧– ١٨– ١٩) ليوضح رد فعل المجتمع السعودي إزاء هذه المظاهرة، ويوضح هذا من خلال أولاً موقف رجل الدين. يستمع محمد (أخو منيرة) لصوت خطيب صارخ في جهاز المسجل، ويرى أنه "ربما العدو الخارجي يفرح أو يدعم مثل هذه التحركات لاستفزاز المشاعر الإسلامية في هذا البلد" ص٩٤، ويجد هذا الخطيب أن الحل لمواجهة هذا العبث يتمثل في "الإنكار العلني... كل واحد رجل– امرأة– كبير– صغير– عالم– جاهل– طالب– مدرس، لابد أن يفعل شيئًا، أي شيء، كتابة الرسائل– البرقيات– الشريط– الاتصالات الهاتفية– الزيارة للمسئولين/ وللعلماء– مناصحة حتى هؤلاء النساء شخصيًّا... كذلك يجب مناصحة أولياء أمورهن، وتذكيرهم بالله عز وجل، وبالفضيحة، وأنه يجب أن يأخذوا على أيدي سفائهم". ص٩٤، ٩٥

الكاتب هنا يقرر واقعًا معيشًا داخل المجتمع السعودي، حيث إن رجال الدين فيه يرفضون فكرة قيادة المرأة للسيارات[2].

وفي الفاصلة (١٨) يقدم الكاتب رد فعل مجتمع الجامعة من الأستاذة الجامعية التي قادت هذه المظاهرة، فيجد أن "عبارات السخرية والاتهام والتشويه كانت ملصقة على باب مكتبها. في قاعة المحاضرات وجدت على اللوح اتهامات مكتوبة: العلمانية ترفض الدين

---

(١) يستند الكاتب في هذه الواقعة على موقف حقيقي، حيث هي مظاهرة وقعت في ٦نوفمبر ١٩٩٠ في الرياض السعودية لعدد ٤٧ امرأة، و١٣ سيارة، وكان الهدف من المظاهرة هو المطالبة بقيادة المرأة في السعودية للسيارة, ولم تستمر المظاهرة طويلاً حيث أوقفت الشرطة المتظاهرات، وهن يقدن سياراتهن.انظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة بعنوان مظاهرات قيادة المرأة.

(٢) انظر في ذلك آراء علماء السلف في المملكة، ومنهم عبد العزيز بن باز ومحمد بن صالح العثيمين في شبكة العلوم السلفية .ALOLOOM SALAFI NETWORK.وانظر كتاب عبد الرحمن بن سعد الشثري، حكم قيادة المرأة للسيارة، www.alukah.net

وشرع الله! وما أن دخلت حتى انسحبت معظم طالبات القاعة كاحتجاج صامت على ما قامت به الأستاذة الجامعية". ص١٠٣

وفي الفاصلة ذاتها أراد الكاتب أن يجعل الشخصية الرئيسة "منيرة الساهي" تشارك في الحدث، ولو عن طريق الخيال، فيعرض لتخيل منيرة أن "اسمها يتباهى بين أسماء الأخريات. جعلت تتأمل ردود الأفعال من حولها؛ أبوها قد تقضي عليه جلطة في الدماغ، ويموت قبل أيامه بشهور أو سنوات قليلة. أما أخوها محمد فقد يتلقى رنين الهاتف المنزلي بجموح، ويمسد لحيته بارتجاف، وهو يبصق في وجهها كلما استقبل اتصالاً من ناصح أو لائم. أما أختها نورة فسيمنعها زوجها من الذهاب إلى أهلها، طالما أن أختها الساقطة موجودة في البيت... بينما أختها الصغرى التي لا تكف عن الرقص وسماع أغاني محمد عبدة وعبدالمجيد عبدالله، فإنها ستتحول، أو ستضطر إلى التحول إلى امرأة متدينة، حتى لا تبقى عانسًا". ص١٠٤

وهنا يظهر بوضوح درجة استيعاب منيرة لموقف المجتمع الصغير المتمثل في أهلها، وهو الرفض لقيادة المرأة للسيارة، فرغم أنه عرض هذا الرفض من خيالها، فإنه يؤكد الرفض المعلن سابقًا سواء من رجال الدين أو الجامعة.

ويعرض الكاتب لموقف الرجل السعودي المتناقض عندما يكون في خارج المملكة، وعندما يكون في داخلها، فمن خيال منيرة –أيضًا– يعرض الكاتب موقف أخيها الرائد "صالح"المبعوث في بريطانيا، فترى منيرة: أنه "سيكون متباهيًا هناك في بريطانيا، وهو يؤكد لزملائه الإنجليز أن أخته واعية، وتطالب بحقوقها بكل جرأة، وأنها تتعرض لضغوط بسبب مواقفها؛ لكنه حين يعود سيخلع حزامه العسكري، وينهال به على رأسها". ص١٠٥

لكن ليس غرض البحث من عرض الحدث والقضية التي يناقشها أن يحكم على صدق أو كذب الكاتب، لأن"ما يقصه علينا الروائي لا يمكن التثبت من صحته... فابتداء من اللحظة التي يضع فيها الكاتب على غلاف كتابه كلمة رواية، فهو يعلن أنه من العبث البحث

عن نوع من التثبت، ذلك بأنه يفهمنا أن على الأشخاص أن يحملوا براهينهم المقنعة في أنفسهم، وأن يعيشوا، حتى ولو أنهم كانوا قد وُجِدوا حقيقة."[1]

بل أراد البحث من خلال هذا العرض أن يدرس وظائف الشخصية في رواية القارورة، من خلال السؤال؛ هل استطاع الكاتب أن يوظف شخصيات الحدث لتدعم وجهة نظره في القضية التي يناقشها؟ أم أنه لم يستطع أن يوظف الشخصيات، فابتدع شخصيات كانت مجرد آلات يحركها دون أن يؤكد من خلالها رؤيته؟

-٢-

أهمية الشخصية في العمل القصصي

الشخصية هي ذلك الكائن الذي يبدعه المؤلف من الكلمات، فيعطيه اسمًا، وعنوانًا، وشكلاً ومضمونًا. إنها "كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية"[2]. إنها كائن قلما يخلو منه أي عمل قصصي، لأن الروائي، وهو يسرد عمله القصصي يريد أن يقرِّب القارئ منه، وهو لن يستطيع ذلك إلا بأن يشخص الحدث، وهذا التشخيص لن يستطيع أن يحققه إلا بإبداعه للشخصية التي ستكون حاملة للحدث، ومحركة له، حتى وصل الأمر عند ناقدين مثل توماشيفسكي، ورولان بارت، وهما من نقاد البنيوية إلى الإقرار بسيادة الشخصية على الحدث، وذلك عندما يقرران "أن الفعل والشخصية يتكونان تدريجيًّا على امتداد الخط الزمني في عملية القراءة، وتطور السرد، فحين يقول توماشيفسكي إن الشخصية خيط هاد تمكِّن من فك مزيج المكررات، وتسمح بتصنيفها وترتيبها، وحين يقول بارت (١٩٦٦) إن

(١) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت/ فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، ط٣ ١٩٨٦م، ص٦.

(٢) جيرالدبرنس، المصطلح السردي، ص٤٢.

المتواليات بوصفها كتلاً مستقلة، تسترد عند مستوى الفعل الأعلى (مستوى الشخصيات)، فإنهما يقران بسيادة الشخصية على الفعل في السرد الحديث"[١].

وذلك لأنه من خلال الشخصية – كما هو واضح – يتم التعرف على حركة السرد، فكما أنه في الحياة الطبيعية لا تستطيع أن تحدث فعلاً دون وجود الشخص المؤدي له، فإن الرواية مثل العالم الطبيعي، لا يحدث فيها فعل دون وجود الشخصية المناسبة لهذا الفعل؛ ومن خلال هذه النقطة، يُنظر إلى الرواية بعامة على أنها "تصور ... تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بالقدر نفسه الذي تفصح فيه مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي، والرواية تقول هذا وأكثر من خلال أداة فنية مميزة هي الشخصية، وهذا ما جعل بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم، إنها فن الشخصية"[٢].

الرواية هي فن الشخصية، والشخصيات داخل الرواية تأخذ مكان الصدارة في الحدث الروائي لأن الشخصية في الرواية "هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة ... وهي التي/ تصف معظم المناظر ... التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب ... وهي التي تعمر المكان"[٣].وهنا يجب على الروائي أن يجعل الشخصية، وهو يبدعها مقنعة، لأنه "إذا ما كانت الشخصيات مقنعة، فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح، أما إذا لم تكن كذلك، فسيكون النسيان نصيبها"[٤].

---

(١)والاس مارتن, نظريات السرد الحديثة, ت/حياة جاسم محمد, المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨مص١٥٢.

(٢) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط٣ ١٩٨٤م ص٣.

(٣) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ديسمبر ١٩٩٨م، ص١٠٣،١٠٤.

(٤)هنري جيمس, وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ت /أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامةللكتاب ١٩٩٤م، ص١٧٣.

ومعنى الإقناع هنا هو أن تكون أفعال الشخصية، وتصرفاتها منسجمة مع حركة الحدث، فلا يكون هناك تناقض بينهما.

من كل ذلك يمكن الرد على بعض الاتجاهات الحديثة التي ترى إهمال أو "التخلي عن خلق (إبداع) الشخصية أو البطل .... أو بمعنى آخر قد أفرغت الشخصية من كل معني."[١] بأن آراءهم قد يجانبها الصواب، لأن القارئ قبل الروائي لا يستطيع قراءة أي روايةدون أن تكون هناك شخصية تتحرك فيها، حتى وصل الأمر إلى أن "الحجة الواقعية ترى أن الشخوص "الشخصيات" تحاكي الناس، وتميل إلى التعامل معهم بتكلف أكثر أو أقل، كما لو أن هذه الشخوص "الشخصيات"جيراننا أو أصدقاؤنا حتى يتم استخلاصها من النسيج اللفظي للعمل قيد الدرس"[٢]، لأن القارئ ينظر إلى الشخصيات في العمل القصصي على أنها كائنات "شبه بشرية"[٣] رغم إدراكهم أنها ما هي إلا "تشييدات أو تجريدات .... لفظية"[٤].

ومن هنا، فإننا،وإن كنا نجد "لدى بعض كتاب الرواية الجديدة نزعة نحو إحلال الزمان أو المكان، أو الأشياء محل الشخصية، فإن منهم من لم يفلح في عرض اتجاهه إلا من خلال شخصية"[٥]. ذلك لأن شخصية الحدث قد "تشمل ثلاثة مكونات: الشخصية باعتبارها شخصًا، والشخصية باعتبارها فكرة، والشخصية باعتبارها تركيبًا اصطناعيًّا"[٦] من

---

(١) سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب ط٢ ١٩٨٥م ص٢٢.

(٢) شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ت/ لحسن احمامة، دار الثقافة الدار البيضاء ط١ ١٩٩٥م ص٥٣.

(٣) السابق ص٥٤.

(٤) السابق ص٥٤.

(٥) سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة ص٢٢.

(6) James Phelan, Narrative as Rhetoric, OhioStateUniversity Press, Columbus, P.29

حيوانات أو أشياء، وغيرها من مكونات الحياة، وهو ما سنجده في رواية القارورة عندما يوازي الروائي بين منيرة وقطة، أو عندما يوازي بين علي الدحال "حسن العاصي" والعنكبوت.

إن محاولة بعض الروائيين الجدد إهمال الشخصية، والاعتماد بدلاً منها على المكان أحيانًا أو الزمان، والذي تصوره ناتالي ساروت، فتقول عنها، "فلقد كانت هي حقل التفاهم، والقاعدة الصلبة التي ينطلقان منها بجهد مشترك نحو أبحاث واكتشافات جديدة، وأصبحت هي موضوع حذرهما المتبادل، والحقل الخرب الذي يصطدمان فيه ... وقبل كل شيء، فإن القارئ اليوم يتوخى الحذر من هذا الذي يطرحه أمامه الكاتب"[1] في محاولة منها لإلغاء دور الشخصية في الحدث الروائي، وهذا قد يجعلنا نشير إلى أن كتاب الرواية الجديدة، رغم كل ذلك لم يفلحوا في إلغاء هذه الأهمية للشخصية، لكن يجب أن ينظر إلى تجديدهم في استخدام الشخصية بعين الأهمية، لأنهم في هذا التجديد أرادوا أن يقضوا على الحجة الواقعية التي كانت ترى أنه لا يمكن عرض شخصية من الشخصيات دون أن يعطوا عنها .

"١- أكبر قدر من المعلومات عن مظهرها الخارجي، وعن طريقتها في الكلام والسلوك.

٢- يجب عرض ماضي الشخصية؛ لأننا سنجد فيه كل دوافع سلوكها في الحاضر.

٣- يجب أن يكون للشخصية استقلالها التام، أي أن على المؤلف أن يختفي، وأن تختفي آراؤه الشخصية كيلا ينزعج القارئ الذي يريد الاستسلام للوهم، واعتبار التخييل واقعًا"[2].بمعنى أن الروائيين يقدمون الشخصية كيانًا متكاملاً منذ البداية، ورد نقاد الرواية الجديدة على هذا الطرح الواقعي، يظهر من رأي ميلان كونديرا الذي يقرر "ما الذي نعرفه عن "إش" أعظم شخصيات بروخ؟ لا شيء سوى أن أسنانه كانت كبيرة. ما الذي نعرفه عن/ طفولة "ك"؟ ليست الشخصية شبه كائن حي. إنها كائن خيالي،أنا تجريبي... إنني لا أريد أن

---

(١) ناتالساروت، عصر الشك دراسات عن الرواية, ت/فتحي العشري, المجلس الأعلى للثقافة ط١ ٢٠٠٢ ص٣٧.

(٢) ميلان كونديرا، فن الرواية، ت/ بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠١مص٢٧.

أنفج القارئ، ورغبته الساذجة والمشروعة معًا في أن يستسلم لعالم الروائي التخييلي، وخلطه من وقت لآخر مع الواقع ... أريد أن أقول إن مخيلة القارئ تتمم أليًّا مخيلة المؤلف"[١].

إن كتاب الرواية الجديدة يريدون طرح الشخصية باعتبارها كائنًا خياليًّا من ورق، وهنا يجب أن تقدم في إطار الموقف الذي تعرضه الرواية، فلا يجب أن يضيع الروائي وقت القارئ في الحديث عن وصف زائد لن يفيد، أو الحديث عن كل ماضي الشخصية إذا لم يكن مفيدًا، بل يمكن عرض جزء من الماضي إذا كان يفيد في تفسير الموقف الروائي.

من هذا المنطلق، يوافق البحث على بعض آراء روائيي الرواية الجديدة، ويرفض بعض الآراء. يوافق على أنه لا يجب أن تقدم الشخصية من كل جوانبها عند ظهورها، ويرفض الإصرار من جانبهم على رفض عرض ماضي الشخصية، ذلك لأن جزءًا من الماضي –كما سبق القول– قد يفسر السلوك الحالي. كما أننا في ذلك لا ننكر أهمية أن يختفي المؤلف عن روايته، فلا يظهر، بل يترك للشخصية حرية الحركة إذا كان ذلك يخدم حركة الحدث.

إن البحث يرفض هذا الإجراء التعسفي من جانب كتاب الرواية الجديدة في أن يجعلوا الشخصية "مجرد رقم أو مجرد حرف أو مجرد اسم غير ذي معني"[٢]. كما يرفض محاولتهم أن يثبتوا "للقارئ لا تاريخية هذه الشخصية، ولا واقعيتها بل لا وجوديتها"[٣]. وذلك لأننا حتى الآن، ومع مرور أكثر من نصف قرن على الثلاثية: ما زلنا نذكر شخصياتها، ومازلنا نذكر السيد أحمد عبد الجواد وأمينة وياسين وخديجة وعائشةوفهمي وكمال، وما زال بعض الناس حتى الجاهلين منهم يرمزون لشخصية الزوج القوي بالسيد أحمد عبد الجواد (سي السيد).

على العموم، فإنه توجد فوارق بين تناول الرواية الكلاسيكية للشخصية، وتناول الرواية الحديثة لها. "في رواية القرن التاسع عشر، كان يُنْظر إلى علم النفس على أنه الصراع بين

---

(١) ميلان كونديرا، السابق ص٢٧، ٢٨.

(٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ص٥٤.

(٣)عبد الملك مرتاض، السابق ص٥٤.

الذات والموضوع والأناواللاأنا والروح البشرية والعالم الخارجي. لكن هذا الاتجاه من علم النفس لم تعدله مكانة رئيسة عند بروست، على الرغم من أنه مصور متحمس للشخصيات، وساخر بارع منها، فإنا نراه لا يعبأ برسم الشخصيات الفردية، بقدر ما يهتم بتحليل العملية الروحية من حيث هي ظاهرة أنطولوجية"[(١)]. حيث أصبح ينظر للإنسان على أنه كل متكامل، روحًا وجسدًا.

أبرز البحث أهمية الشخصية، وعدم قدرة الروائيين أن يستغنوا عنها، حتى ولو حاولوا، وذلك لأننا "نبحث عن أنفسنا في الآخر، ونرى مصائب الناس حتى تهون علينا مصائبنا"[(٢)]، والشخصية في الرواية قد تقوم بهذا الدور، وقد تكون مصدر سلوى للقارئ على مصائبه، وبلواه في مواجهة المجتمع؛ وقد تكون بالنسبة له المثال الذي به يستطيع أن يواجه مشاكله، كما قد يكون مثالاً آخر يجب الابتعاد عنه وعن تصرفاته.

ومن كل ذلك قد يكون البحث على حق عندما لا يوافق بعض نقاد البنيوية مثل تودوروفالذي يجرد الشخصية من محتواها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النحوية، فيجعلها"بمثابة الفاعل في العبارة السردية... بل إن فيليب هامون يذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهومًاأدبيًّا محضًا، وإنما هو مرتبط أساسًا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص"[(٣)]، وهذا لأن البحث يرى أن الشخصيات الروائية في كل

---

(١) أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ ج٢ ت/فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ١٩٧١م ص٤٩٠، والمقصود بالظاهرة الأنطولوجية، هي الظاهرة الكلية،لأن بروست كانت أعماله تتضمن صورة كلية للمجتمع الحديث، وتصف كل الجهاز الروحي للإنسان الحديث، بجميع ميوله وغرائزه ومواهبه.

(٢) طه وادي، القصة ديوان العرب، قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط١ ٢٠٠١م، ص١٦٧

(٣) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ط ١، ١٩٩٩م، ص٢١٣.

عمل روائي هي–كما يذهب شاتمان–"كائنات مستقلة قائمة بذاتها، ممكن تذكرها، بل يمكن كما في حالات بعض الشخصيات الأدبية العظيمة تأملها بلا نهاية"[١]

من هنا، فإنه ينظر إلى الشخصية بوجه عام "من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر ... على أنها بمثابة دليل (**signe**) له وجهان أحدهما دال (**signifiant**)، والآخر مدلول (**signifié**)"[٢].

والفرق بين الدال والمدلول يرجع إلى أن الشخصية تكون "بمثابة دال من حيث إنها تتخذ عدة أسماء أو صفات، تلخص هويتها. أما الشخصية باعتبارها مدلولًا، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها؛ أو أقوالها وسلوكها، وهكذا، فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع"[٣]. وقد يعني هذا أن الشخصية لا تقتصر وظيفتها عند الاستخدام النحوي فقط؛ بل لها وظيفتها. أولاً: داخل النص من خلال الهوية التي تُعطى لها من اسم وصفات وحركات ومشاركتها في الأحداث، مما قد يستتبع أن تنمي الحدث القصصي. ولها معنى ثان خارجي، وهو أنها ربما كانت تمثل رمزًا معينًا لفئة أو أكثر، وربما مثلت شخصية داخل رواية نموذجًا يحتذى به في حركة المجتمع الخارجي.

---

(١) فنست ب. ليتش،النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ت/محمد يحيى م/ ماهر شفيق، المجلس الأعلى للثقافة٢٠٠٠ص٢٦٤، وسيمورشاتمان، ناقد بنيوي أمريكي، صاحب كتاب (القصة والخطاب والبنية القصصية في الرواية والفيلم)، عام ١٩٧٨م.

(٢) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ط١ ١٩٩١م ص٥١.

(٣) حميد لحمداني، السابق ص٥١.

-٣-

وظيفة الشخصية الرئيسة:

يرى البحث أن منيرة الساهي هي الشخصية الرئيسة الوحيدة في حدث رواية القارورة، وذلك للأسباب الآتية:

أولاً: هي الشخصية الوحيدة التي أخذت دور السارد في إحدى وعشرين فاصلة من أصل ثلاث وأربعين فاصلة، وكأن المؤلف أراد بهذا الأمر أن ينتصر لشخصية منيرة، وذلك "عندما ينتقل بها من موقع المفعول به، أو الموضوع الذي يتم تداوله حول شأنه في نظام العشيرة والأسرة والمجتمع؛ ومن مجرد متلقية لحكايات الآخرين إلى صاحبة موقع تدبر شأن حكايتها بفعلها، وتكتب سرها الذي امتلأت به القارورة، وتصبح فاعلة في حكايتها عندما تمنح لها نظامًا وترتيبًا، أي تجعل منها زمنًا لانبثاق وعي محتمل"[(١)].

ثانيًا: يقع الحدث الرئيسي عليها، فهي صاحبة القضية الأولى في الحدث.وبها استطاع المؤلف "أن يكوِّن أفكارًا حية أو تجارب يقال لنا، إنها تجارب حية"[(٢)]، وذلك لأن الشخصية الرئيسة داخل العمل القصصي "توجد، وتتحدد لأنها فقط أعطيت من التميز والاهتمام ما يجعلها قادرة على تقديم التشخيص المقنع للمواقف أو القضايا الإنسانية في العمل الروائي، ولو حدث أن فشلت في أداء هذا الدور، فلسوف يسقط العمل تمامًا"[(٣)].

ثالثًا: هي الشخصية الوحيدة التي تظهر مشاركة وفاعلة في الفواصل كلها، بل تأخذ موقع التبئير في أحيان كثيرة في سرد السارد العليم –كما سيظهر عند عرض وظائف

---

(١) زهور كرام، مكونات النص الفنية والثقافية في "القارورة" ليوسف المحيميد، جريدة الشرق الأوسط، ع٩٩٩٠، ٦ ربيع الأول ١٤٢٧هـ، ص١٢.

(٢) روجر ب. هينكل، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ت/ صلاح رزق، دار غريب، ٢٠٠٥ ص١٨٧.

(٣) روجرب.هينكل، السابق ص١٨٨.

الشخصيات الثانوية–. ومن ذلك، فإن منيرة شخصيةرئيسة، لأنه يكاد لا يختلف على أنها هي الشخصية التي تدور الأحداث بها ومن حولها، وقد تكون هي صاحبة وجهة النظر الأساسية داخل الرواية.

حاول المؤلف أن يقدم شخصية منيرة خارجيًا ومعنويًّا؛ فبدأ منذ اللحظات الأولى للحدث بتقديم عمرها، فهي "منيرة الساهي –البنت الثلاثينية–" ص١٠، وفي ص ١٤ يقول: "وظلت لثوان تتأمل أحداث ستة الشهور، التي فاقت عمر الثلاثين عامًا"؛ هذا التقديم من السارد العليم، وتُقدَّم من تبئيرها أنها أصبحت طفلة في مطلع الثلاثينيات عند سماعها لقصيدة نزار قباني بصوت علي الدحال، وذلك في ص٢٧. وتؤكد العمر مرة رابعة في ص٣٤ عندما تسترجع وصف السلسال الذهبي الذي أهداه إليها أبوها بمناسبة عامها الثلاثين.

لكن تقديم أنها في الثلاثينيات من عمرها يضعنا منذ البداية أمام مشكلة لم يُقدِّم لها المؤلف حلاً، وهي ما الذي أخَّر زواج منيرة إلى هذا العمر، في مجتمع يرى أن الزواج المبكر للفتيات هو الأفضل؟ تصور منيرة هذا الرأي عندما تعرض اهتمام أمها بأن تجذب اهتمام أمهات الشباب إلى ابنتها منيرة، فتقول: "ألم تكن أمي تهتم كثيرًا بأن تصبح عجيزتي ثقيلة وكبيرة ولافتة، كي أتباهى بها في مناسبات الأفراح والزواج، حتى ألفت نظر أمهات الذكور الخاطبين إلى مؤخرتي، وأنا أمر بينهن". ص٨٧ وربما حاول المؤلف أن يبرر هذا التأخر في الزواج عندما صور منيرة شخصية تريد من الرجل أن يحرك أنوثتها، لا أن يهتم بشكلها فقط، ورغم ذلك قدمها الكاتب جميلة ومثقفة وخريجة جامعة ومن أسرة غنية، وكلها أمور تجعل المرأة مرغوبة.

بدأ المؤلف بتقديم جمال منيرة من خلال وصف عينيها بقوله: "كانت عيناها الرائعتان قد تضخمتا بفعل البكاء والنشيج". ص١٠ والمعروف أن الفتاة السعودية منتقبة، وهذا يعني أن العينين هي أول ما تجذب الآخرين إليها، فإذا كانتا رائعتين، فهذا أدعى لأن تكون مرغوبة من الرجال.

يؤكد المؤلف جمال عيني منيرة في ص٨٩، وفي موقفين مختلقين لشخصيتين ثانويتين؛ الأولى: شخصية الجندي الأمريكي الذي ردد قائلاً " **What a lovely**

!eyes"، وكان –كما تقول منيرة – "وقد رمق عينيَّ المزينتين بسواد الكحل، وبظل رمادي داكن".

الشخصية الثانية: شخصية "الشاب الذي يلبس جينزًا وبذلة قصيرة الكمين ومفتوحة الصدر... نظرت نحوه، فتنهد بصوت عالٍ، وقد رأى عينيَّ". مما يؤكد جمال عينيَّ منيرة.

وتقدِّم منيرة وصفًا لوجهها وشفتيها بقولها عن صديقتها نبيلة: "قبضت بكفيها على وجهي القمري، الذي تسميه فلقة قمر. قبضت عليه بقوة بين يديها السمراوين، وانهالت بفمها ذي الأسنان البارزة على شفتي الرقيقتين". ص٣٤ وهذا الوصف من منيرة ومحاولة طرحه على أنه أيضًا رؤية صديقتها نبيلة لها يجعلنا ندرك أن الكاتب يقدم منيرة شخصية جميلة مرغوبة حتى من النساء أنفسهن.

يؤكد الكاتب هذا الجمال في مواضع عدة، ومنها؛ في ص٧٤ تصف منيرة نفسها، فتقول: "أذكر أنني وضعت كريم أساس على وجهي، ورسمت عينيَّ بقلم كحل، ونشرت الظل فوق جفنيَّ بخبرة، ثم ضغطت شفتيَّ الرطبتين بإصبع روج عنابي داكن، وضبطهما بالمحدد، وأنا أتهيأ لاستقبال خطيبي علي الدحال في البيت.

بعد ذلك، بدأت أحشر جسدي الوافر داخل تنورة فيزون من نوع ستريتش التي عانقت فخذي الممتلئتين، وضغطت التنورة على أسفل جسدي حتى أحسست أنني صرت سمكة أو حورية بحر، أسفلها كائن بحري، وأعلاها امرأة فاتنة".

وفي ص١٦٦ يؤكد السارد العليم ما طرحته منيرة، فيقول: "خرجت منيرة تلتحف عباءتها، وترمي غطاء وجهها بعشوائية فوق وجه تمدد عليه كريم الأساس الخفيف، وأضاءت فوق شفتيه حمرة مدعوكة بضوء الصبح". وهما موضعان يوضحان جمال منيرة.

بل إن منيرة من تبئيرها توضح هذا الجمال، عندما تبرز رغبة كثير من الرجال فيها. تقول في ص٧٩: "كم مر في سمائي من طيور عشاق ووالهين ومخبولين ومسمَّرين على عتبات عينيَّ الرائعتين –كما يصفونها جميعًا– كم تمسح بحذائي رجال بشوارب نبيلة أو قذرة. كم داخ فوق نظراتي من مهووسين بالحب والجنس".

وهي دلالات تؤكد جمالها، ولا تجيب عن السؤال السابق طرحه، وهو ما الذي أخَّر زواج منيرة حتى وصلت إلى الثلاثينيات؟ لكن هذا الجمال، وهذه الرغبة من الرجال قد تؤكد رؤية أخرى ستناقش بعد ذلك، وهي ذكاء علي الدحال أو حسن العاصي، وقدرته على خداع منيرة من خلال مكالمة تليفونية.

لقد نجح المؤلف في توضيح جمال منيرة، لأنه لم يقدمها من رؤيتها فقط، بل أشرك الشخصيات الأخرى في توضيحه، فالبحث يزعم أن نجاح تقديم المعلومات الشخصية يعتمد على السؤال "هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة؛ عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها"[١]، ويرى البحث أن المؤلف لجأ للطرق الأربعة في تقديمه لجمال منيرة.

هذا عن الوصف الخارجي للشخصية الذي يبرز جمال منيرة؛ أما عن التقديم الداخلي فقد قدم الكاتب شخصية منيرة معنويًّا من أقوالها عن نفسها؛ ومن خلالحركتها داخل الحدث،وهوما يركز عليه الوصف السردي، فهو لا يركز على وصف "الأشياء الساكنة."[٢]بقدر ما "يركز على تصوير الشخصيات في حياتهم اليومية"[٣]

أولاً: هي شخصية راغبة في الحرية وباحثة عنها، ويظهر ذلك عندما تقارن منيرة نفسها بقطتها، فتقول: "مسكينة قطتي السيامية، لم أجد غيرك من يتحمل سوءتي، فلا أحد يلومك يا صغيرتي أبدًا. لو رميت بسماعة هاتف، أو أسقطت كأس زجاج من على الطاولة، أو مزقت كنبًا أمريكيًّا فخمًا، أو حتى لو صعدت الجدار، وصادقت قطًّا بلديًّا، وذهبت معه في نزهة داخل الحي، ومارست معه الحب في حديقة منزل أو صندوق قمامة. أنا لا أحسدك يا

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص٢٢٤.

(٢) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م ص١١٤.

(٣)سيزا قاسم، السابق ص١١٤.

حبيبتي سوسو. فقط أتذكر حريتك وتمتعك بحقوقك كاملة". ص٢٦ وما وضع تحته خط يوضح أن شخصية منيرة راغبة في الحرية، وإن رأتها حرية مفتقدة في المجتمع السعودي.

ثانيًا: منيرة شخصية نرجسية، فمن رؤيتها تقول: "هل أنا أحب ذاتي فقط –كما تقول أختي منى– بحجة أن غرفتي مزينة بصوري الشخصية، التي نفذها لي معمل الأثير النسائي. إذ التقت لي مصورة فلبينية أكثر من ست وأربعين صورة ملونة، مرسلة اللقطات إلى معامل تصوير وتحميض في أمريكا. ها هي صوري المتنوعة بإطارات فضية فخمة تملأ الجدران". ص٣٨

ومرة أخرى تصور هذه النرجسية في قولها: "إذ حدثتني العاملة الفلبينية في دار الفتيات عن صديقها الخزاف، الذي يرسم على بلاط السيراميك، فطلبت منها أن ينفذ لي أربع بلاطات صغيرة ومربعة، مقاس أضلاعها عشرين/ سنتيمترًا... فرسم عليها صورتي بالبني المحروق. كنت أوزع على حواف المغطس الجاكوزي في حمامي شموعًا بروائح عطرية، فأسترخي وسط المغطس... وأتأمل صوري المتقنة على سيراميك الجدران". ص٣٨، ٣٩

ثالثًا: شخصية لا تؤمن بالخرافات، ويظهر ذلك من رؤيتها لحكاية ابن أخت غاسلة الموتى[١]، حيث تعرض لوجهة نظرها، فتقول: "لم تكن تنمو في غابة وجهي أي ابتسامة، لكنني أضحك طويلاً في داخلي". ص٦٢

رابعًا: شخصية رومانسية حالمة، ويستنتج من وصف السارد العليم لها حال قراءتها لروايات هنري ميللر وإيزابيل الليندي. يقول: "تشعر كأنما حبيبها المتخيل الممثل حسين فهمي يضطجع قربها على السرير، ويقرأ معها سطرًا سطرًا، بل يساعدها أحيانًا في قلب الصفحة، ثم يتجادلان أيهما أنهى قبل الآخر قراءة الصفحة". ص٦٣

(١) سيرد عرضه في الجزء الخاص بوظيفة تعمير الشخصيات الثانوية للحدث القصصي.

وربما أراد الكاتب أن يطرح هذه الصفات الأربع ليؤكد انتظار منيرة لفارس أحلامها، وهذا الفارس لابد أن يحرك فيها نرجسيتها ورغبتها في الحرية بجانب أن يكون وسيمًا رومانسيًّا، وهو ما فعله (علي الدحال أو حسن العاصي) كما سيرد عرضه بعد ذلك.

لم يقدم السارد شخصية منيرة مرة واحدة بمجرد ظهورها في الحدث، فوجدنا أنها تُقدَّم على مدار الحدث، فلقد ترك "الحقائق الخاصة بالشخصية تظهر تدريجيًّا، وتتنوع أو تنتقل مباشرة عن طريق الحدث والكلام"[1].

-٤-

٤-١وظيفة تعمير الحدث القصصي:

لعل أبرز وظيفة للشخصية الثانوية هي "أنها التي تعمر عالم الرواية؛ فما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية، فإن الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات. إننا نكتشف ملامح العصر والمجتمع عندما نراقب الشخصيات الثانوية، وهي تنطلق خلال أعمالها المألوفة"[2] ويمكن تقسيم الشخصيات التي تعمر الحدث القصصي في رواية القارورة إلى أربعة أنواع.

٤-١-١ شخصيات لم تُسم:-

٤-١-١شخصيات توضح اعتماد المجتمع السعودي على العمالة الأجنبية:

أ-منذ الصفحة الأولى للحدث الروائي يقدم السارد العليم ما يفيد اعتماد المجتمع على العمالة الأجنبية، فيقول: "بينما هدرت محركات حافلات خط البلدة عبر طريق العليا بسائقيها البدو ذوي الشوارب الكثة، والشمغ الحمراء فوق أكتافهم، والطواقي المتسخة المائلة. أما أفران الخبازين الأفغان فقد ضجت عند تقاطر العمال الباكستانيين والهنود بدراجاتهم الهوائية المزينة بورود صناعية، وهم ينسلون من الطرقات الضيقة، وشوارع الحارات

(١)ديفيد لودج، الفن الروائي، ت/ ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافةط٢٠٠٢م، ص٧٨.
(٢) روجر ب. هينكل، قراءة الرواية ص١٩٠.

الجديدة. بينما هبطت من غرفهن العلوية في السطوح الخادمات الأندونيسيات والفلبينيات، ليمسحن ألواح رخام الروزا الباردة، ويدعكن بالمناشف لمعة درابزين الاستنلس ستيل، ومن غرف سفلية يعلو صوت القارئ عبد الباسط عبد الصمد من أجهزة الراديو لدى الجدات النجديات، وهن يسبحن منتظرات تسلل رائحة القهوة المبهرة، إذ تتقنها الطاهيات الهنديات والسيرلانكيات". ص٩

يقدم السارد العليم بتبئير من درجة صفر[١] رؤية عامة لشخصيات لم يسميها، وهي في الأساس شخصيات أراد بها أن يقدم رؤية لحياة أهل الرياض "في صباح بارد من أواخر فبراير ١٩٩١م". ص٩ وهنا لم يعمد الكاتب لتقديم أسماء للشخصيات، بل قدمها تفعل، ويزعم البحث أنه ربما أدرك أن مجرد ذكر اسم للشخصية دون أفعالها قد يحرم "القارئ من تثبيت الشخصية في ذهنه (وبخاصة إذا كانت شخصية ثانوية لن تظهر مرة أخرى في الحدث) ... لأن القاعدة الأولى لصياغة المقدمات تعد شرطًا أساسيًّا للكتابة الجيدة، وكل كلمة يجب أن يكون لها غرض محدد."[٢]

وهنايوضح اعتماد أهل الرياض في أعمالهم كلها على العمالة الأجنبية، فالخبازون أفغان، والعمال باكستانيون وهنود، والخادمات أندونيسيات وفلبينيات والطاهيات هنديات وسيرلانكيات. وإذا وجدت عمالة سعودية، فهم من البدو، وعملهم هو قيادة الحافلات.

---

(١)التبئير في درجة الصفر **Zero focalization**، وفي هذا النوع "من التبئير أو وجهة النظر يُعرض فيه المسرود وفقًا لوضع غير محدد، وتصور أو مفهوم يستعصي على التعرف. والتبئير في درجة الصفر (أو اللاتبئير) يميز السرد الكلاسيكي التقليدي ... ويرتبط بالساردين المحيطين بكل شيء"، وواضح من خلال هذا التعريف أنه يصعب في هذا النوع من التبئير تحديد "قيد مطرد إدراكي أو تصوري يتحكم في المادة المقدمة"؛ فليس هناك منظور لشخصية ما يمكن أن ننطلق منها في تحديد البؤرة الخاصة بالسرد، فكله يكون من السارد العليم بكل شيء. انظر جيرالد برنس، المصطلح السردي ص٢٤٧، ص٨٧ على التوالي.

(٢) مجموعة من المؤلفين، تقنيات الكتابة، ت/ رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار سوريا، ط١ ١٩٩٥، ص٧٥

ويؤكد إهمالهم بوصفهمبذوي الشوارب الكثة، والشمغ الحمراء فوق أكتافهم، والطواقي المتسخة المائلة.

ومنها يبرز اهتمام السارد بتقديم التفاصيل، والتي تظهر من وصف سائقي الحافلات، ومن وصف الدراجات الهوائية للعمال الباكستانيين والهنود.

ب–يكمل السارد هذا الاعتماد على العمالة الأجنبية في ص١١، فيقول: "نظرتْ إلى عامل النظافة البنغالي ببذلته الصفراء يلم بمكنسته ومقشته ما تساقط من أوراق ومنشورات وعلب سجائر وحكايات ودسائس ومؤامرات صغيرة".

ما زال السارد العليم يقدِّم الشخصيات التي يعمر بها الحدث القصصي، وهنا قدَّم شخصية العامل البنغاليمن تبئير داخلي من منيرة، ولعل هذا قد يبرر لماذا لم يقدِّم عامل النظافة في التقديم العام الذي قدمه في بداية الرواية، وقد يرجع هذا إلى أن السارد العليم أراد أن يزيد من تشويق القارئ الذي سيسأل عن الحكايات والدسائس والمؤامرات الصغيرة التي تراها منيرة تُلَّم وسط الأوراق والمنشورات وعلب السجائر؛ وبخاصة وأنه عاد بعد ذلك بسطور قليلة يؤكد أن "عامل النظافة البنغالي يلِّم ما تساقط حولها من بكاء".

٤–١–١–٢ شخصيات توضح حالة التناقض في المجتمع السعودي:

أ– الجنود الأمريكان لإبراز حالة الحرب في المملكة .

في ص١٢يقول السارد العليم "كما أن حظر التجول يجعل المدينة موحشة في الليل، لا شيء سوى عربات الجيش، وهي تتجول ثلاثًا ثلاثًا، وبعض السيارات من نوع جيب يقودها جنود أمريكيون، وأحيانًا مجندات أمريكيات بشعورهن المعقودة في الخلف مثل ذيول فرس بيضاء".

هذا المقطع وبخاصة الجملة الأخيرة "وأحيانًا مجندات أمريكيات بشعورهن المعقودة في الخلف مثل ذيول فرس بيضاء"، يمكن أن يقارن بالفواصل التي يعرض فيها السارد قيادة بعض سيدات المجتمع السعودي للسيارات، وهن في حالة حجاب كامل ليبرز مفهوم حرية المرأة في المجتمع السعودي.

ففي ص١٠١ يقول السارد العليم: "كانت ثلاث عشرة سيارة تقودها ثلاث عشرة امرأة، ومع كل واحدة منهن راكبة أو اثنتان أو أكثر، فانطلقن بمسيرة هادئة تجاه الإشارة، وانعطفن يمينًا حتى الإشارة الثانية، ثم استدرن عائدات، وقد انتبه لهن رجل أربعيني ملتح، ففتح نافذة سيارته الداتسون المتهالكة، وصار يهز يده تجاههن غاضبًا، بينما لم يكترثن به/ وواصلن حتى الإشارة الأولى. بعد أن وهبت الإشارة نورها الأخضر، كان يقف أمام سيارتهن رجل لعوب، فلم يتحرك لأجل أن يحرجهن".

وقد يبرز هذا وجه التناقض الأول، لأن المجندات الأمريكيات كن يقدن السيارات،ولم يعترض عليهن أحد سواء بهز اليد غاضبًا كما في الرجل ذي الأربعين عامًا، أو هذا الرجل اللعوب الذي وقف أمامهن ليحرجهن، وهما من الشخصيات التي تعمر حدث الرواية، وتبرز تفكير المجتمع السعودي لفكرة قيادة السيارات من نساء المجتمع السعودي ذاته، لا على العموم.

لكن السارد أراد أن يؤكد لنا أن هذا الموقف يُتْخذ من كبار السن، ولهذا وجدنا أن من يقف في وجه الرجل اللعوب هما "شابان ... نهراه بحركة عسكرية تمثيلية جعلته ينطلق مرعوبًا فاسحًا المجال لموكبهن".

ويزعم البحث أنه ربما أراد أن يؤكد أن الأمل قد يكون في الشباب الذي قد يغير من الموروث الفكري في المجتمع السعودي، لأننا في مجال المقارنة بين الرجل الذي هز يده غاضبًا، فنجده في الأربعينيات، وهما شابان. أما الرجل الذي وقف أمامهن، فوصفه السارد بالرجل اللعوب؛ أم هما فنهراه بحركة عسكرية، وإن كانت حركة تمثيلية، مما قد يبرز جديتها، وقد يؤكد هذا الموقف من النساء والشابين أن المرأة والرجل في المجتمعات الشرقية يشعران أن تحرير المرأة يرتبط بدرجة كبيرة "بتغيير الوعي الجمعي السائد، ورؤية الإنسان لذاته وللعالم الذي يعيش فيه"[١]

(١) يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي بيروت، ط١ ٢٠١١، ص١٣٩.

التناقض الثاني يظهر في أن السارد وصف الأمريكيات بأن "شعورهن المعقودة في الخلف مثل ذيول فرس بيضاء". مما يدل على قيادتهن متبرجات، ورغم ذلك لم يعترض طريقهن رجل المرور الذي اعترض طريق "أول موكب سيارات تقوده نساء في مدينة صحراوية ... وأوقفهن. فتحت له أستاذة جامعية نافذة سيارتها الشيفرولية، وكانت منقبة لا يظهر من وجهها سوى عينين قلقتين". ص ١٠٢ وهكذا في السيارات كلها "النساء يقدن بشكل جيد، ويلبسن لباسًا محتشمًا، ولم يخالفن قواعد السير في البلد". ص ١٠٢ ورغم ذلك يذهبن إلى قسم الشرطة، ولا يخرجن إلا "بعد أن أحضرت كل واحدة منهن كفيلاً عنها، يكفل زوجته أو أخته أو أمه بأن لا ترتكب مثل هذه الخطيئة". وهو ما أبرزه السارد بعد ذلك في رد فعل المجتمع من رجال الدين، وحتى داخل مجتمع الجامعة؛ _سبق أن عرض البحث ردود الأفعال في شرح الرؤية_ وهو ما يظهر في الفواصل ١٦– ١٧– ١٨–١٩ التي سبق مناقشتها عند مناقشة القضية التي تطرحها الرواية.

٤–١–١–٣ شخصيات توضح نظرة المجتمع السعودي تجاه خطيئة المرأة:

أ–غاسلة الموتى، ولم تسم، واكتفى السارد بذكر عملها، ففي الفاصلة الثامنة يقدم لنا السارد نموذجًا آخر لتعمير الحدث، وهي القصة التي ترويها غاسلة الموتى، والتي تتلخص في أن رجلاً يستدعي الغاسلة لكي تُغَسِّل ابنته بعد أن يقتلها. وسبب القتل –كما يقول الأب – "مسألة شرف"ص٥٣.

وفي هذه القصة التي تقدم من استرجاع خارجي[1] من الغاسلة يقدم السارد شخصيات ثانوية جاءت تعمر الحدث، وتوضح نظرة المجتمع للزانية.

---

(١) الاسترجاعات الخارجية، قد تكون "لمجرد أنها خارجية، لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك" ومعنى ذلك أن زمن حدث هذه الاسترجاعات ينور الحدث، ويمكن من خلاله تبصير القارئ بسبب اتجاه الشخصية لهذا السلوك أو غيره، وهو ما ظهر في تفسير سلوك غاسلة الموتى من عدم ركوبها مع والد منيرة في السيارة، رغم وجود زوجته معه. انظر، جيرار جينت، خطاب الحكاية ص٦١.

يُوصف الأب من تبئيرالغاسلة بقولها: "كان ذاك الرجل الملتحي لحية غلبها الشيب... كنت مطمئنة للرجل، وملامح الخير والإيمان على وجهه" ص٤٩، فيقدم بذلك وصفًا قد ينطبق على معظم رجال المجتمع السعودي، وقد يكون السبب أنه يريد أن يوضح أن موقفه من ابنته هو موقف المجتمع السعودي كله.

وتوصف الفتاة من تبئيرالغاسلة قائلاً: "تلصصت على قدم المرأة بجواري، إذ كانت تلبس حذاءً بلاستكيًّا أسود رخيصًا، وكعبها وطرف ساقها من أسفل العباءة يكاد يضيء من شدة بياضه، ثم انتبهت إلى خاتم ذهبي مزين بالزركون في إصبعها الوسطى، فتأكدت أنها فعلاً امرأة بعدما أصابني وسواس أن تكون رجلاً بعباءة" ص٥٠ وهو وصف أيضًا يكاد ينطبق على معظم فتيات المجتمع السعودي.

ويصف استسلام الفتاة لمصيرها من منظور الغاسلة، فتقول: "وجدتها تنزل ببطء وهدوء وطواعية، وتمشي قدامه دون أن تغلق بابها. كان يمشي وراءها بخطوات محسوبة، وهي تتجه بجلال وطمأنينة عجيبة نحو التل الرملي، وما أن صارا فوق التل تمامًا، حتى سبقها منحدرًا، فتبعته... دون أن تلتفت للوراء لو مرة واحدة ناحيتي، كأنما كانت حاسمة في قرارها، كأنها كانت مخدرة أو غائبة عن العالم. لا تتحدث، ولا تتفاعل مع ما حولها أبدًا"ص٥٢.

وتصف حزن وبكاء الأب على ابنته، فتقول: "نعم كان يحفر التربة بمسحاة أحضرها على كتفه، ولا يكف عن النشيج، ولحيته تبتلع الدمع السخي. كان يحفر ويشهق مثل امرأة، بل إنه حتى بعد أن لففنا الشابة داخل عباءتها، وأنزلها قليلاً في الحفرة زلت قدمه، فهوى معها، وصار يشهق بعنف وجنون، حتى خفت أن يفعل بنفسه شيئًا، فبدأت أترحم عليها، وأدعو لها، وأواسيه"ص٥٣.

إنها قصة أراد بها السارد أن يؤكد نظرة المجتمع السعودي إلى الخطيئة التي تقع من الفتيات[1]. ومن هنا وجدنا أن السارد لم يهتم بأسماء الشخصيات حتى يلفت انتباه القارئ إلى أنه لا يريد هذه الشخصية لذاتها بل يريدها رمزًا لنظرة المجتمع تجاه الخطيئة، وبخاصة إذا كانت منالفتاة.

لقد رأينا كيف أن الفتاة تقابل مصيرها باستسلام؟! وكأنها على قناعة بأن ما فعلته خطأ، وهذا عقابه. وأراد السارد أن يوضح أن الأب لم يقتل البنت، وهو غاضب عليها، فصور لنا مدى حزنه ونحيبه عليها، ولكنها كما يختم الفاصلة بقول الأب "مسألة شرف".

ب- شخصية أم منيرة، ومنها تُطرح وجهة نظر الأم الشرقية في وضع المرأة وأهميتها، وذلك من خلال قول للأم، وتعقيب منيرة عليه. تقول منيرة: "قالت لي أمي: إن الرجل يحب أن تكون امرأته متعطرة، ومتجملة وخطوتها بطيئة لا تخلو من الغنج والدلع!" ص٨٦ هذا هو قول الأم، وتؤكده منيرة من خلال قول جماعي من مجهولين. تقول: "قالوا: عليك أن تهتمي بشكلك كي تلفتي انتباه الذكور!" وقالوا قد تشير إلى أنها مجموعة أقوال من شخصيات مختلفة، ولعدم اهتمام منيرة بهذه الأقوال لم تهتم بذكر أسماء قائلها، أو التعريف به، فقد علقت على قول الأم، وقولهم بـ"اللعنة ليذهب هؤلاء عن طريقي، ليذهبوا جميعًا إلى الجحيم."ص٨٦

وفي الصفحة ذاتها تعرض منيرة لخوف أمها عليها، ونظرتها إليها بأنها مجرد فتاة ليست مثل إخوتها الذكور؛ فتقول: "هكذا علمتني أمي في الطفولة، أن أحترس من الغرباء. أن أخزن عواطفي وطاقتي في داخلي، لأن إخوتي الثلاثة هم من يحق لطاقتهم أن تنفلت، وتظهر إلى الخارج!"ص٨٦

وقد يكون وضع علامة التعجب في نهاية قول الأم هو نوع من الاحتجاج غير المعلن من منيرة على قولها، وقول الآخرين لها.

---

(١) يجب أن تقارن هذه القصة بالقصة التي سيرد عرضها في الوظيفة الرابعة، والخاصة بقصة فاطمة الحساوية وبندر، والتي فيها يبرز موقف المجتمع من الشاب بندر الذي يخدع الفتاة فاطمة.

ومن أقوال الأم لمنيرة: "المرأة خلقت من ضلع أعوج، والمرأة ناقصة عقل ودين!"ص٨٧ وهي أقوال تُقال من معظم النساء الشرقيات اللاتي ترين أن حماية المرأة يكون في ظل الرجل.

عرض المؤلف هذه الشخصيات دون أن يهتم بأن يذكر لها اسمًا، وقد يعود ذلك إلى أن مجرد إطلاق اسم العلم على الشخصية "لا تحمل إلى العقل إلا شيئًا واحدًا فقط، أما الكليات فستستدعي أي شيء من بين الكثير، ولأسماء العلم في الأدب ذات الوظيفة التي تؤديها في الحياة الاجتماعية تمامًا، فهي تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي، لكن هذه الوظيفة لم تترسخ في الأدب إلا مع الرواية"[١].

٤-١-٢ شخصيات يُذكر لها اسمًا:

أ_شخصية(نورة) الأخت الكبرى لمنيرة، وشخصية(منى) الأخت الصغرى، وجاءتا لتؤكد أفكارًا في المجتمعات الشرقية بعامة، وفي المجتمع السعودي بخاصة، وقدمتهما منيرة في فقرة واحدة توضح فيها رفضها لطريقة تفكيرهما تجاه الرجل، فمنيرة ترفض أن تبحث عن رجل مثل الرجل التي "تمسحت أختي نورة بقدميه، حتى تزوجته، وسهرت على راحته."ص٨٧

كما أنها ترفض أن تبحث عن الرجل الذي "تقص لأجله أختي منى شعرها، وتصبغه بالأشقر! يا إلهي، كم هي بلهاء، وقد تحولت إلى دمية شقراء مشوهة! وكأن الرجل الذي تبحث عنه، هو بدوره/ يبحث عن مومس شقراء"ص٨٧، ٨٨

وحال أختيْ منيرة هو حال معظم فتيات المجتمعات الشرقية، لكن قد يكون تعليق منيرة الختامي على حال أختها منى، هو الرفض الذي تعلنه منيرة لهذه النوعية من طرق تفكير الفتيات.

(١) أيان وات، نشوء الرواية، ت/ثائر ديب، دار شرقيات ط١ ١٩٩٧مص٢١.

ب_ شخصية الدكتور "ياسر شاهين" الأردني من أصل فلسطيني، والمشرف على رسالة منيرة للماجستير في علم الاجتماع، والذي ألغت الجامعة عقده "بسبب موقف الأردن وفلسطين من غزو الكويت، ومعارضتها دخول القوات الأجنبية إلى المنطقة". ص١٤

وهي شخصية أراد المؤلف منها أن يؤكد موقفين، وهما؛ أولاً: المستوى التعليمي لمنيرة الساهي. وثانيًا: موقف المملكة العربية السعودية من غزو العراق للكويت، ورفضها لهذا الغزو.

٤-١-٣شخصيات قد تكون حشوًا في الحدث القصصي:

قدم المؤلف شخصيات قد تكون حشوًا في السرد، وقدمهما في الفاصلة رقم (٩)، والفاصلة رقم (٢٧).

اعتمد المؤلف في سرد شخصيات الفاصلة (٩) على عنصر الخرافات التي قد لا تُصدق من العقل البشري. إنه ابن أخت غاسلة الموتى: ولم يسمه المؤلف، واكتفى بوصفه بأنه "ابن أخت غاسلة الموتى... وأن في خده الأيسر، بل في كامل وجهه الأيسر ندبًا طويلاً" ص٥٤. يفرد له المؤلف الفاصلة التاسعة، رغم أنها شخصية ثانوية قد تكون حشوًا داخل العمل القصصي، فهو يقدم حكاية خيالية أو كما يشير محمد أخو منيرة الساهي "حكاية عجيبة"، وهي عن رفض الأرض أن تُدفن بها أم الشخصية لأنها كانت "تضع العمل أو السحر في فم جنازة المرأة التي تقوم بغسلها". ص٥٨ تقول الشخصية عن وصف هذا الرفض "كلما حاولنا أنا وصديقي وحارس المقبرة أن نُنزل الجنازة في حفرة القبر، كان القبر ينغلق بوجوهنا! بجد، كما أقول لك، كان القبر ينغلق تمامًا، كأن لم يكن ثمة حفرة من قبل في هذه البقعة". ص٥٩

هذه الفاصلة لا تضيف شيئًا مهمًّا إلى الحدث، ولو حذفها قارئ العمل الروائي، فلن يتأثر العمل. وقد يكون المؤلف على علم بذلك، فلقد ختمها برد فعل منيرة الساهي على الحكاية، الذي عرضة في الصفات المعنوية لمنيرة.

ومن الشخصيات التي قد تكون حشوًا في الحدث الروائي شخصية حسناء التي يفرد لها المؤلف الفاصلة (٢٧). وهي فاصلة تحكي عن حسناء مدمنة الأقراص المخدرة، والتي كانت تخفيها عن أعين الرقيبات في عضوها. حاول المؤلف أن يربط بين حسناء، وإخفائها للأقراص المخدرة في نهاية الفاصلة بقوله من وجهة نظر منيرة: "كنت أتذكر ذلك، وأنا أشعر أن العالم والبلد من حولي/ يعيش حياتين، إحداهما للناس، والأخرى للذوات الهائمة في أعمالها وبطالتها وطرقتها. حياة علنية مصرح بها، وأخرى سرية مدفونة في أعماق الأقبية والأنفس والسراديب والمخازن السرية، تمامًا كأقراص بيضاء لا تصل إليها سوى أيد عارفة ومدربة وعمياء". ص١٥٣، ١٥٤

ويرى البحث أن السارد لم يوفق في هذا الربط، فهو هنا يقارن بين حياة سرية قد لا نستطيع أن نصل إليها ما لم يصرح بوجودها الشخص ذاته، وبين أقراص بيضاء أخفيت في عضو الأنثى،واستطاعت اليد المدربة أن تصل إليه، فإذن مجال المقارنة قد يكونمنعدمًا.

-٥-

٥-١ وظيفة المنافس أو المنازل للشخصية الرئيسة:

في هذه الوظيفة تعمل "الشخصيات ثانوية... بصورة أكثر إثارة، حيث يأخذون دور المنازلين أو المنافسين للشخصيات الرئيسة، فيتفاعلون معها، أو يصطدمون بها كي يكشفوا عن جوهر العناصر الفعالة في طبيعة تلك الشخصيات الرئيسة أو المقومات الحاسمة في أزماتها"[١].

تقوم شخصية "على الدحال" أو "حسن العاصي" بدور المنافس، أو من الممكن القول إنه الحبيب العدو. إنه الشخصية التي بدأت حبيبة للشخصية الرئيسة، ثم تحولت إلى شخصية عدوة لها، لا عن تحول في أسلوب أو طريقة تفكير الشخصية، ولكن لظهور حقيقتها، وهو بذلك شخصية ثانوية، وليست شخصية رئيسة، لأنه لم يستطع أن يكون مركز

(١) روجربهينكل، قراءة الرواية ص١٩٢.

الاهتمام –كما شخصية منيرة–وإن نهض بدور حاسم في حياة منيرة، لأن الشخصية الثانوية "تشبه مساحة محددة بخط فاصل، ومع ذلك فإن هذا الوضع لا يحظر عليها في بعض الأطوار أن تنهض بدور حاسم في العمل السردي"[1].

إنها شخصية بسيطة تكاد "تمضي على حال، ولا تكاد تتغير، ولا تتبدل في عواطفها، ومواقفها وأطوار حياتها بعامة"[2]، وهو ما ظهر عليه علي الدحال أو حسن العاصي.

لجأ الكاتب في تقديم شخصية "علي" إلى نقطتين قد تختلفان عن تقديم الشخصية الرئيسة. أولاً: منذ بداية الحدث، والكاتب يحاول خلق نوع من التشويق في شخصية "علي"، وذلك بأن يقدم شذرات غير واضحة، وقد تكون متناقضة حوله، فيجعل القارئ في شوق إلى أن يعرف حقيقة هذه الشخصية.

ثانيًا: لم يلجأ إلى وصف الشخصية خارجيًا، وقد يرجع ذلك إلى أن "عليًّا" لم يجذب منيرة إليه بملامحه الخارجية، بل كان التعرف عليها عن طريق التليفون، ومن هنا فإن تقديم شخصية "علي" بالوصف الخارجي قد لا يفيد الحدث، وقد يكون نوعًا من الزيادات، لأنه أحيانًا قد لا يبرز شكل الشخصية مضمونها.

قدم الكاتب على مدار الحدث ما قد يدل على قدرة خداع الشخصية للآخرين، وفي الوقت ذاته ما قد يدل على زيفها، وأنها تبطن شخصية أخرى. يصف السارد العليم من إدراك وتبئير منيرة الساهي في تساؤلات متعددة زيف شخصية علي الدحال، فيقول: "وهي تتأمل فضيحة البارحة، وتسأل روحها، لمَ حدث كل ذلك؟ لمَ مارس معها كل هذا الخداع؟ وأدار لعبة الزيف طوال هذه الأشهر؟ كيف جاء باسم مزيف؟ ووظيفة مزيفة؟ وصفات وأهل وأصدقاء وعالم مخيف من الزيف؟" ص١٠

---

(١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ص١٠١.

(٢)عبد الملك مرتاض، السابق ص١٠١.

فيضعنا منذ البداية أمام هذه التساؤلات، فندرك أننا أمام شخصية مارست نوعًا من الخداع على الشخصية الرئيسة، فتَقدَّم لها باسم ووظيفة وصفات وأهل وأصدقاء كلهم مزيفون.

ويؤكد للقارئ أن هذه الشخصية تقمصت شخصية أخرى غير شخصيتها؛ فتقول منيرة: "وقد تقمص شخصية رجل مهذب ومحترم ومحب، لحد أنه وضع لنفسه اسمًا بديلاً، ورتبة عسكرية بديلة، وأهلاً بدلاء. ولم يجعلني أطارد رجولته، قدر ما طارد هو أنوثتي، وعبدني إلى حد الجنون". ص٨٨ فيقدم لنا قدرة الشخصية على الوصول إلى الأنثى، ولهذا فهي تقرر أنه عند افتضاح أمره تحول حبها له إلى عدوانية مكبوتة. تقول: "في داخلي كانت تنمو عدوانية مكبوتة، تفجرت أزهارًا شائكة في وجه ابن الدحال عند افتضاح أمره. قاومت بعناد وعزيمة لا مثيل لها، كي أخلع من حياتي هذا الكائن المدلس والزائف! لم أصغ إلى اقتراحات واجتهادات القاضي ابن واسع". ص٨٥

يستمر الكاتب في محاولة إثارة تشويق القارئ اتجاه شخصية علي الدحال، ويُظهر قدرته على خداع الآخرين، فيقدم من رؤية منيرة الساهي كيف استطاع أن يخدع محمدًا أخا منيرة المتدين، فيراه أهل ثقة من الممكن أن يتركه في البيت وحده مع أهل بيته. تقول: "يا إلهي! حتى أخي المتدين وقع في فخ علي الدحال، إذ كان يرى فيه رجل ثقة وأمانة ومسئولية. اللعنة على حدس وحواس الرجال الغبية، واللعنة عليَّ أيضًا، كيف نامت جميع حواسي بخمول وخدر". ص٧٥

وتقدم منيرة في ص٧٨ نبذة من عنصر تشويق القارئ؛ عندما تقدم كيف استطاع أن يخدع أباها، فيعقد قرآنها على "علي الدحال" في المستشفى دون أن يسأل عنه، وتقدم وصفًا آخر له عندما تصفه بالدجال. تقول: "أصر أن يعقد له عليَّ سريعًا حتى لو في المستشفى، فطلب منه أبي أن يحضر الشيخ ابن صالح، مأذون عقود الأنكحة في الحي، ووصف له منزله قرب المسجد الجامع، لكنه أحضر مأذونًا آخر لا يعرفه أبي، وأحضر معه شاهدين، حتى أن المأذون سأل أبي عن المهر، فصمت أبي برهة، وعاجله الدحال: ستون ألفًا! وقد التفت نحو أبي: سأسلمك إياها في البيت!

هل كان الدحال أو الدجال يتقن خيوط اللعبة بهذه المهارة؟ هل كنت يا حبيبي لصًا مدربًا؟ أو مجرمًا محترفًا؟ ولكن لِمَ فعلت كل ذلك؟ لِمَ أحببتني كل هذا الحب؟ ولِمَ جعلتني أدمن حبك؟ لِمَ فعلت كل ذلك؟ أريد أن أفهم الآن!"

تلجأ منيرة إلى استخدام أسلوب الاستفهام لتأكيد حقيقة خداع "علي"، دون استخدام الأسلوب الخبري. ظهر ذلك في ص ١٠، وفي هذا الاستشهاد بعد تقرير خداعه لأبيها، وقد يرجع السبب إلى أن منيرة أرادت أن تؤكد إنكارها لهذا الخداع بجانب تقريرها لحقيقة الموقف.

إنه هنا يقدم شذرات من علي الدحال تجعل القارئ يشك في أنه أمام شخصية تُظهر ما لا تُبطنه. لكن السارد سواء كان عليمًا أو منيرة لا يُظهر حقيقته رغم أن السرد من نوع السرد اللاحق[١]، بمعنى أن السارد من المفترض أنه يعلم حقيقة ما حدث، لأن السرد حدث وانتهى قبل أن يتم كتابة القصة. إنه طوال هذه الصفحات يقدم ما يفيد زيف الشخصية وخداعها، دون أن يقترب من اسمها ووظيفتها الحقيقية. والملاحظ هنا أنه كان يقدمه من تبئير منيرة، ولم يجعل السارد العليم يتدخل في هذا التقديم، حتى عندما يكون هو السارد، فإنه يترك الإدراك والتساؤلات تتم من منيرة كما حدث في ص١٠، وقد يعود ذلك إلى أنها صاحبة المأساة، وهي الأجدر على عرضها؛ كما أن عرض مأساتها من تبئيرها قد يؤثر في القارئ أكثر من عرضها من السارد العليم.

---

(١) السرد اللاحق"هو الموقع الكلاسي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواترا" في الروايات، وهو قد يدل "على أن الحدث سابق على السرد القصصي، والمسافة الزمنية الفاصلة بين المضارع الخاص بالراوي، وبين الحدث الماضي المسرود يمكن تحديدها بالتواريخ أو تركها، فأحيانًا يحدد تاريخ ما بداية الحدث أو بداية السرد. هذه المسافة الفاصلة يمكن أن تقصر، وهذا ما يحدث بالفعل في بعض القصص – وبخاصة تلك المكتوبة باستخدام ضمير المتكلم – حيث يتصل الماضي بالحاضر". انظر،جيرار جينت، خطاب الحكاية ص٢٣١، وانظر إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ت/ علي إبراهيم علي منوفي، م/ صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ ص٢٧٨ على التوالي.

عندما أراد السارد أن يُظهر حقيقة "علي" للقارئ، لم يقدمه دفعة واحدة، بل جعل التقديم متدرجًا، ومن منيرة وبأسلوب الشك. تقول منيرة: "كان فأري العزيز يقضي حكمًا جزائيًّا أثناء انقطاعه عني، أو ربما يطمئن على نصف درزن من الأرانب الجبلية. نعم كان لديه بيت وأولاد وأم وأب، لكنهم خارج نطاق اللعبة السرية التي أتقن خيوطها معي، مخفيًا كونه مجرد جندي حارس برتبة جندي أول". ص٩٢ "ربما" قد تفيد شك منيرة فيما تطرحه عنه.

في ص٩٢ نبدأ التعرف على جزء من حياة "علي"، وهنا لم تذكر اسمه الحقيقي، رغم أنها لخصت حياته، فعرفتنا أنه متزوج، وأنه أب لست أولاد، وأنه "مجردجندي حارس برتبة جندي أول".

تكمل منيرة تقديم شخصية "علي" الأخرى من خلال عملها دون أن تعرض لاسمها الحقيقي، فمن خلال استرجاع داخلي[1] تمزج بين قول صريح لـ"علي الدحال"، وبين وجهة نظرها بعد أن عرفت حقيقة شخصيته. تقول: "بصراحة صرت/ أغار من أخيك صالح. أتمنى لو أقابله! اللعنة على براعتك يا ابن الدحال. كيف يتكلم بثقة عن أخي كمن لا يعرفه أبدًا، ولم يره أبدًا، وهو الذي أفنى عمره كجندي مراسل يقف عند باب مكتبه مثل كلب بلدي، أذناه المتهدلتان تتحفزان لرنين الهاتف، وصوت أخي في جهاز المناداة "السبيكر" يزعق: يا جندي! حتى يقفز مذعورًا ومرتبكًا ولاهثًا مثل كلب". ص١١٤، ١١٥

(١)الاسترجاعات الداخلية يكون "حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى، والتي تنطوي– نتيجة لذلك– على خطر واضح، هو خطر الحشو أو التضارب ... الاسترجاعات الداخلية ... تتناول بكيفية كلاسية جدًّا ... شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت، ويجب استعادة ماضيها قريب العهد." والذي يكون ماضي داخل سعة هذا الحدث الرئيسي، وليس خارجًا عنه، فالماضي قريب العهد كما يحدد جيرار، يعنى ذلك الماضي الذي فعلته الشخصية منذ بدأ الحدث، وليس قبل بدء الحدث، وهذا الاسترجاع الداخلي يطلب من الناقد أن يرتب "القص فى الرواية، وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى، ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية."انظر، جيرار جينت، خطاب الحكاية ص٦١، وانظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٤١.

استخدمت منيرة أسلوب الالتفات[1]، فتوجهت إلى علي الدحال بالقول المباشر بأسلوب المخاطب، بعد إعلانه عن رغبته في مقابلة أخيها "صالح"، بقولها: "اللعنة على براعتك يا ابن الدحال"، ثم انصرفت عن المخاطب إلى أسلوب الغائب، بقولها: "كيف يتكلم بثقة عن أخي..."، فأدى هذا الاستخدام إلى تقسيم الفقرة إلى مستويين: الأول: استرجاع داخلي، هو قول علي الدحال، ويمثل نقطة الخداع قبل أن تتعرف منيرة حقيقته، والثاني: حاضر الشخصية "منيرة" بعد أن تعرفت عليه، وهو الأسلوب الغائب.

لكن تبقى الإشكالية في قولها: "اللعنة على براعتك يا ابن الدحال"، فهل هو جزء من الاسترجاع الداخلي، أم هو جزء من حاضر منيرة؟ ويرى البحث أنه جزء من حاضرها، لأنها ما كانت ستقول هذا القول لو لم تكن تعرف بحقيقته الجديدة.

يعرض المؤلف في ص١١٥ ما قد يدعم فكرة الحرية التي لا تتمتع بها المرأة السعودية، وذلك عندما يطرح من منيرة أن هذا الجندي المخادع كان يتردد على بيتهم بالجرائد التي يرسلها أخوها. تقول: "كان في السابق يبعثه أخي بالجرائد، فيقف عند باب البيت، ويناول الفليبينية ليليان الجرائد اليومية والمجلات، ويمضي صاغرًا ووضيعًا؟"

وقد يدل ذلك على أنه من المفترض أنه معروف لأهل البيت، أو على الأقل لو أن هناك حرية التعامل مع الآخر بالنسبة للمرأة، لكانت منيرة قد قابلته، ولو مرة، وما كان حدث هذا الخداع منه.

---

(١) أسلوب الالتفات هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر. قال الله جل ثناؤه: "حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة" يونس:٢٢. ووظيفته إمتاع المتلقي، وجذب انتباهه (وظيفة عامة)، وهناك وظيفة خاصة تتمثل فيما تشعه كل صورة من تلك الصور في موقعها من السياق الذي ترد فيه من إيحاءات ودلالات خاصة. انظر، حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، ١٩٩٨م من ص١١: ص٢٦.

كل ذلك التقديم لشخصية علي الدحال، والكاتب لم يقدم الاسم الحقيقي له، لأنه يرى أن شخصية علي الدحال هي التي تعمق فكرة انعدام الحرية الشخصية للمرأة في المملكة؛ وبهذه الشخصية استطاع أن يخدعها، ويخدع أخاها وأباها.

لكنه يجعل منيرة تذكر اسمه الحقيقي في نسق ربط مأساتها بمأساة فاطمة الحساوية[1]، فيرى " أنها في نضجها قد تتورط بعد سنوات مع رجل آخر له اسمان! علي الدحال وحسن العاصي". ص١٣٧

يعد هذا أول ظهور لاسم حسن العاصي في الرواية، وبعد ذلك يخصص السارد العليم الفاصلة (٢٩) ليعرض حياة حسن العاصي الحقيقية، ولم تتدخل منيرة في هذا العرض، لأنها لم تكن تعرفه، ولا تعرف تفاصيل حياته، ومن هنا تولى السارد العليم خط السرد، فيقدم لنا بأسلوب التلخيص أسرته المكونة من ست أطفال وأب وزوجته غنيمة، ويصفها بأنها "ضخمة وبطيئة كالنوق... ولا تملك أن تخفي كآبة تأسر عينيها". ص١٦٠

يختار البحث مما عرضه السارد العليم موقفين متشابهين وقعا مع "حسن العاصي"؛ أحدهما وقع مع غنيمة، والآخر وقع مع منيرة.

الموقف الأول: هو عثور غنيمة لقرط سقط من أذن منيرة في السيارة، وحاول حسن العاصي أن يبرر وجوده في السيارة، فسأل غنيمة عن أختها "جميلة": "ما انخطبت؟ لا!! سكت قليلاً أن تسأله لِمَ يسأل عنها؟ لكنها كانت أذكى منه، وتعرف إلى أين يتجه بالمعركة أو الحوار، فبادر ثانية: – زميلي الملازم بندر خطب قبل أيام! ثم أضاف:

– تخيلي. خطب واحدة مطلقة مع أنه شاب، وأشغلني معه كل أمس، ما في محل ذهب إلا مرينا عليه، حتى يختار لها شبكة وبعض الهدايا!

فهمت غنيمة أي مبرر يريد أن يقول عن قرط ذهبي سقط سهوًا في سيارته، لكنها صمتت مما أشعل في صدره غيظًا فادحًا، متسائلاً في داخله عما إذا فهمت التبرير أم لا،

(١) سيرد عرضها لاحقًا.

ولكن لِمَ تقتله بهذا الصمت الذي زعزع ثقته بنفسه كمهندس معارك نسائية صغيرة؟" ص١٦٤

الموقف الثاني هو عثور منيرة على حفائظ أطفال حسن العاصي في السيارة، ومحاولته ابتكار حيلة لتبرير وجودها في السيارة، فيبتكر حيلة مشاكل أخته مع زوجها السكير الذي يطردها من البيت كلما أسرف في الشراب، وعندما تدير منيرة ظهرها للخلف، فتلمح "عبوة حفائظ البامبرز بلونها الأخضر تبتسم في صلف نحوها، أعادت منيرة النظر، وحدقت نحوها، وهي تسأل:/ – انظر! ما هذه؟

نظر متغابيًا إلى خلف السيارة... انظر هنا في الأسفل! حفائظ أطفال!

_ أووووه.. نسيت حفائظ حمودي! لا يعرف من أين جاء حمودي هذا... بارعًا كان في إدارة معاركه الصغيرة مع النساء الساذجات." ص١٦٨

في هذين الموقفين شخصية "حسن العاصي" هي الشخصية الثابتة، واختلفت الشخصية الأخرى المشاركة له في الحدث، في الموقف الأول كانت شخصية غنيمة زوجته غير المتعلمة، والتي "توقفت عن الدراسة منذ الرابعة الابتدائية." ص١٥٩ ورغم ذلك لم تنخدع بخداعه، فاستطاعت بصمتها أن تزعزع ثقته بنفسه، ربما لأنها جربت أساليب خداعه سابقًا لطول معاشرته باعتباره زوجًا لها.

وفي الموقف الثاني كانت شخصية منيرة المتعلمة والصحفية، ورغم ذلك فقد صدقت حيلته، ولهذا فقد ختم السارد المشهد بـ" بارعًا كان في إدارة معاركه الصغيرة مع النساء الساذجات."

وقد يكون هذا هو الفرق بين مَن عاشر حسن العاصي، فخبر حيله، وبين مَن لم يعاشره جيدًا، فلم يسطع معرفة حيله؛ أو ربما يكون الفرق هو بين المرأة المتزوجة، فلم ترد خداع نفسها بحثًا عن الزواج، والأخرى التي تبحث عن الزواج، فرضيت بالخداع.

يستمر "حسن العاصي" أو "علي الدحال" في الخداع حتى بعد أن ظهرت حقيقته، وهو ما يتضح من ادعائه أمام القاضي بأن منيرة سحرته ليحبها. تقول منيرة: "ادَّعى... أنه

أصبح مريضًا بسبب السحر الذي وضعته له في كأس عصير الرمان الذي عملته له! أيضًا هناك مستخدمة مصرية ساعدتني في صنع السحر له جعله يقف أمام باب قصري لساعات في النهار والليل. كان يقول في الادعاء: إنني حين أقبله في شفتيه أداعب شعر رأسه بقوة، وأنني أنتزع بعض شعر رأسه، كي تصنع لي المستخدمة المصرية عملاً وربطًا يجعله يدور في أفلاكي!"ص٢٠٤

تُطلق منيرة، ويصور محمد الساهي أن وقوع منيرة في خداع "حسن العاصي" كان بسبب الدلع والحرية التي تنادي بها، وليس لانعدام الحرية. تقول منيرة تصف ثورة محمد، وتراه يصوب ثورته "مرة نحو وجهي وضميري، وثانية نحو أبي:

_ هذا نتيجة الدلع والدلال! _ هذي الثقة العمياء يا أب يا محترم! _ هذي الحرية التي تطالبين بها في خرابيطك يا أستاذة!" ص١٩٩

يظهر السارد عدم اقتناعه بما يقوله محمد، فيضع علامة التعجب خلف كل قول منه. بما قد يعني أن السارد يرى أن عكس قول محمد هو الصحيح، فعدم وجود الحرية هو الذي سمح بهذا الخداع من شخصية جندي المراسلة؛ كما أن محمدًا نفسه وثق فيه، وظهر ذلك كما صور البحث في ص٧٥ في الحدث الروائي.

نجح الكاتب في جعل علي الدحال شخصية مخادعة استطعت أن تخدع الجميع، ولهذا فقد ربط الكاتب بينها، وبين شخصية غير إنسانية؛ وهي العنكبوت الذي يمثل حالة الزيف والخداع التي عاشتها منيرة، فلقد صور السارد العليم أن العنكبوت ظهر في سقف غرفتها "منذ الثالث عشر من يوليو الماضي." ص١٤ وهو موعد أول تليفون تلقته من "حسن العاصي". وتصور منيرة الساهي هذه العلاقة بين سماع صوت حسن العاصي وظهور العنكبوت لأول مرة. تقول: "ما أدهشني في الليلة الأولى بعد سماعي صوته العذب، أنني/ رفعت وسادتي لأعيد ترتيب السرير، فوجدت دويبة صغيرة، اقتربت منها، فوجدتها عنكبوتًا يدرج تحت قماش الوسادة بثقة وهدوء. سألت نفسي آنذاك: ما الذي جاء به هنا في غرفتي؟ نفختة ثم صنعت قمعًا من أوراق بحثي الجامعي، لألقيه داخله، ثم أقذفه من النافذة، لكنه كل مرة كان يتحايل، ويخرج من حافة القمع الورقي، راكضًا على سطحه، ومقتربًا من يدي،

فأسقط القمع بوجل ورعب، وأنا أفكر أن أستدعي الخادمة الفلبينية ليليان، كي تساعدني على التخلص منه، لكن العنكبوت الصغير صعد بتؤدة وأناة على الجدار، متجهًا نحو سقف الجبس المستعار، ثم اختفى." ص٢٨

في هذا الاستشهاد تربط منيرة أول ظهور للعنكبوت، بعد سماع صوت "حسن العاصي أو علي الدحال"، ومن وجهة نظرها كان يدرج تحت قماش الوسادة بثقة. كما أنها عندما فكرت في طرده أرادت الاستعانة بالخادمة الفلبينية "ليليان"، لأن ليليان كانت تعلم بحقيقة "حسن"، فقد كانت تتسلم منه جرائد الصباح التي كان يرسلها الرائد صالح.

ولهذا كانت صديقتها نبيلة تراها "مثل بعوضة ساذجة وقعت في فخ حسن العاصي الذي لا يكف عن الابتسام بأسنانه النظيفة." ص٢٢٣

ومن هنا نجد أن العنكبوت اختفى عندما حصلت منيرة على الطلاق، وبالتالي انقطعت علاقتها به. يقول السارد العليم: "كانت منيرة الساهي لا تني تفكر في أيامها السالفة، وهي تراقب الجبس المخفي في السقف، منتظرة دبيب عنكبوت كسولة، وهي تتمطى بخمول تجاه مصائدها، لكنها لم تر شيئًا طوال أيام وليال، مما جعلها في مساء بارد تطلُّ بجذعها الرشيق من هوة الدور العلوي، وهي تصوت للخادمة الفلبينية ليليان... لكن دون أن تعثر على الدويبة التي عرجت بلا مبالاة على مخدتها ذات مساء في منتصف يوليو الماضي." ص٢٣٥

فأراد الكاتب من خلال هذا الربط أن يؤكد أن من يستغل ساذجة امرأة، فيخدعها، فما هو إلا حشرة.

-٦-

٦-١ وظيفة الأصدقاء والأسرة:

قد تقوم الشخصية الثانوية بدور "صديق الشخصية الرئيسة في الرواية؛ أو أحد الذين يظهرون في المشهد بين حين وآخر للتعليق على الأحداث أو التفاعل مع الشخصيات

الرئيسة"[1]، كما أنه قد يكون من أسرة الشخصية الرئيسة، ويكون له دور في توجيه الأحداث بما قد يخدم الشخصية الرئيسة، أو بما قد يضرها.

٦-١-١ شخصية الأب:

اختار البحث أن يقدم شخصية (حمد الساهي)، في وظيفة الأصدقاء والأسرة دون باقي الأسرة مثل الأم والأختين (نورة ومنى) والإخوة الثلاثة (صالح ومحمد وسعد)، لدور الأب السلبي الذي ساعد دون قصد في الخداع الذي تعرضت له منيرة على يد علي الدحال أو حسن العاصي.

قدم الكاتب لحمد الساهي وصفًا معنويًّا دون الاهتمام بالوصف الجسدي، ومن هذه الأوصاف المعنوية التي يقدمها له من وجهة نظر منيرة:

١_ عدم اهتمامه أن يفكر فيما لا يعنيه. تقول "صحيح أنه بسيط ولا يفكر كثيرًا، بل لا يحب أن يفكر حتى لا تنفتح عليه جبهات لا يملك أن يوقفها؟"ص٣٦

٢_ شخصية حسنة النية، فلا تشك في نوايا الآخرين. يقول: "لم يكن أبي يكترث بشيء، ولا يشك بنوايا الناس أو تصرفاتهم، ولا يتخذ موقفًا من شيء. يحب الناس جميعًا، ولا يرى في أحد عيبًا، ولا أعرف إن كان يغمض عن عيوب الآخرين، أو أنه لا يراها أساسًا."ص٣٧

ومنيرة هنا تجد أن حسن النية عند أبيها قد يتحول إلى نوع من اللامبالاة أو السلبية، ولهذا فقد صورت أنه لا يتخذ موقفًا من الآخرين، بل لقد تساءلت في نهاية الفقرة "هل يرى عيوب الآخرين، ويتغاضى عنها أم أنه لا يراها في الأساس؟" ولهذا كان الوصف الثالث، وهو السلبية.

٣_ السلبية وتصوره في قولها: "لم يكن أبي يعترض على شيء، ولا يناقش في شيء، حتى بعد أن جاء أمر من البلدية بإخلاء المنطقة القديمة لمحلات العود والسجاد والزلّ،

(١) روجرب.هينكل، قراءة الرواية ص١٩٠.

بغرض هدمها وبناء مركز تجاري جديد في مكانها، اعترض كثير من التجار القدامى، وكتبوا خطاب تظلم، لكن أبي ردد جملته الشهيرة: (الشيوخ أبخص!)"ص٤١

٤_ حب حمد الساهي للمال الذي قد يفوق بحثه عن مصلحة ابنته، وتصور ذلك من خلال المشهد الذي ذهب فيه إلى مكتب الرائد علي الدحال ليسأل عنه، ويقابله، وعندما طُلب منه أن ينتظره لحظات، "فتذكر بغتة موعده مع تاجر السجاد المتنقل في سوق الديرة، الذي يبيع سجاجيده على الوجهاء بأضعاف أثمانها، إذ سيعرِّف أبي على هؤلاء كي يعرض العود الكمبودي عليهم بأسعار/ خيالية، فجأة فزَّ أبي مغادرًا على أن يزور خطيبي لاحقًا. يا ربي! كيف خرج أبي بعد أن كان على مرمى حجر من الفضيحة!"ص٣٩، ٤٠

إن حب حمد للمال هو الذي دفعه لترك المكان دون أن يقابل علي الدحال، ولو كان قد صبر لحين مقابلته لكان قد انكشف أمر علي، ولما وصل الأمر إلى حد الوصول لليلة العرس، وبالتالي للفضيحة، ومن هنا وجدنا منيرة تنهي المشهد بأسلوب التعجب "يا ربي!..." لأنها تندهش من أبيها، كيف ترك مقابلة علي، وهو على بعد أمتار منه بغرض البحث عن المال.

قد تفسر هذه الصفات المعنوية التي عرضتها منيرة لأبيها إحساسه بالذنب الذي صوره السارد العليم منذ اللحظات الأولى للحدث. يقول: "كان أكثر مَنْ شعر بالهزيمة والذنب والفشل هو أبوها. لم يكن قائد أم المعارك في بغداد يشعر بأي هزيمة أو خزي لحظة انسحبت جيوشه من الكويت كتلك التي أغرقت حمد الساهي ليلة البارحة، بعدما تكشف زيف خطيب ابنته المحظية، الكاتبة الصحفية اللامعة."ص١١

يضعنا السارد العليم في هذا النص أمام شعور الأب بالهزيمة والذنب والفشل؛ هذا الشعور الذي يفوق هزيمة وخزي الرئيس صدام بعد هزيمة جيوشه في الكويت، لأنه بسلبيته وحبه للمال وحسن نيته ساهم ولو قليلاً في هذا الخداع.

لقد قُدِّمت الصفات المعنوية للأب من السارد ضمير أنا "ابنته منيرة"، وذلك من خلال ما تفعله الشخصية، ثم كان نقل أحاسيس الأب بعد الفضيحة من السارد العليم، وهو

ما قد يؤكد دور السارد العليم المهم في الرواية، فإنه يستطيع أن يعطينا الشخصية من الخارج، كما أنه"يعطينا إياها من الداخل، بأعظم ما يكون الصدق"[1].

٦-١-٢ الأصدقاء:

قدم السارد شخصيتين قد يمثلان الأصدقاء في الحدث؛ الشخصية الأولى ذكرت في فقرة واحدة، وهي شخصية "سلمى" الذي تتذكر لها موقفًا، وهي في مرحلة الطفولة. تقول: "فانبثق فجأة –وأنا ملقاة على السرير– مشهدٌ بعيدٌ في ذاكرة الطفولة، فدفعته بعنف، ونهضت بأنفاس متلاحقة، ولم تبرحني صورة صديقتي سلمى في مزرعتهم بالخرج، وهي تحاول أن تتملص من جارهم الشاب القوي، الذي طرحها في حوض برسيم مزهر، فما كان مني ابنة الأربعة عشر خريفًا، إلا أن زعقت به، ورميت عليه حجرًا، وهربت خوفًا من أن يلحق بي."ص٢٩

الشخصية الثانية التي يقدمها الحدث في دور الصديق هي شخصية "نبيلة"[2]، والتي يقدمها اسمًا دون الوصف لها، وهي تتذكر هديتها. تقول: "باحثة دون جدوى عن القلم المنسوج حوله خيوط بيضاء، وعلى رأسه ثلاث خرزات لؤلؤ من النوع الرخيص، القلم الذي أحبه كثيرًا، كونه هدية ثمينة من صديقتي نبيلة."ص٢٥ وفي هذا المشهد اهتمت منيرة بوصف القلم دون اهتمامها بعرض علاقتها بنبيلة، وهو سمة أسلوبية للمؤلف، يعرض لاسم الشخصية، ليثير نوعًا من التشويق والتساؤل من القارئ عنها ثم يعود بعد فترة ليعرضها بالكامل. وضح ذلك في أسلوب عرضه لشخصية "علي الدحال أو حسن العاصي"، ويظهر هنا في عرض شخصية نبيلة التي يخصص لها الفاصلة الخامسة، ليصور فيها بعدًا آخر من

(١) شكري محمد عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، ط٢ ١٩٧٩مص٣٩.

(٢) نلاحظ أن الكاتب قدم "نبيلة وسلمى" من خلال اسمهما مجردًا من اسم الأب أو العائلة، والسبب قد يرجع إلى أنهما صديقتان للشخصية الرئيسة، ولهذا فهما معروفتان لها، وهي تريد من القارئ أن يدرك صداقتها لهما، وذلك عكس تقديمها لفاطمة الحساوية، فإدراك الشخصية لشخصية أخرى قد يضيف انطباعًا ما لدى القارئ.انظر، مجموعة من المؤلفين، تقنيات الكتابة، مقال كيفن جي أندرسون، ص٧٩

علاقة المرأة بالرجل في المجتمع السعودي؛ فقد صور الكاتب في هذه الفاصلة علاقة نبيلة بزوج أمها، وتأثير هذه العلاقة على علاقتها بمنيرة.

تصور قصة نبيلة تلك العلاقة من زنا المحارم، حيث تصور نبيلة لمنيرة سنها لحظة أن تم الاعتداء عليها لأول مرة من زوج أمها. تقول: "كانت في الخامسة عشرة وبضعة أشهر – كما حكت لي يومًا–."ص٣١

وجملة "كما حكت لي" الذي ختمت به منيرة الفقرة قد تشير إلى أننا أمام نوعين من الساردين داخل هذه الفاصلة؛ السارد الأول هي نبيلة تحكي قصتها بالتصوير "الذاتي للشخصية أو الطوبيوغرافي"[١]، والسارد الثاني هي منيرة التي تنقل لنا ما حكته نبيلة، لأنها لم تعش مأساة نبيلة، فاحتاجت"أن تطلع عليها بحكاية وسيطة"[٢].

تصور نبيلة كيف تم الاعتداء عليها منه؟ فتقول: "في لحظة حميمة ودافئة بين صفية العمري ويحيى الفخراني، دخل أبي الذي تعلمت أن أدعوه أبي مثل أخواتي الثلاث. دخل بوجهه الأسمر الذي لا يخلو من أثر جدري قديم، ولحيته الخفيفة، ولم يترك لي فرصة أن أنهض أو أحييه، فقد انكب سريعًا فوق ظهري مرتبكًا وهائجًا مثل ثور ينخر. رفع قميصي البيتي الأخضر المطرز الصدر بأغصان وطائرين، وبدأ يعالجني من الخلف لحظة أن غبت عن الوعي، فصحوت على سخونة ماء فوق ظهري، ولمحته يهرب مثل لص."ص٣١

ترفض نبيلة هذه العلاقة، وأعلنت هذا الرفض من خلال التشبيهين، الأول "مثل ثور ينخر" الذي صورت به ركوبه عليها، وذلك لأن الثور حيوان قوي لا يملك العقل، كهذا الأب (زوج الأم) الذي لم يميز بين الحلال والحرام.

---

(١) برنار فاليط، النص الروائيتقنيات ومناهج، ت/ رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة ص٤٥.

(٢) جيرار جينت، خطاب الحكاية ص٢٥٢.

التشبيه الثاني: "مثل لص" الذي تصور به لحظة هروبه بعد أن قضى شهوته، لأن اللص يهرب لشعوره أنه اغتصب شيئًا ليس من حقه، وهذا زوج الأم يعرف أن ما فعله هو خطيئة.

وتعلن أيضًا رفضها عن طريق سلبي، وهو الغياب عن الوعي. كما أنها تعلن هذا الرفض من خلال بعد نفسي عندما ترى أن هذا القميص الذي كانت تلبسه لحظة الاعتداء، والذي وصفته في المشهد السابق بأنه القميص البيتي الأخضر المطرز الصدر بأغصان وطائرين؛ تحول الطائران فيه "إلى اتجاهين متناقضين، بعدما كانا يقفان متقابلين فوق غصنين، فمن الذي نقض التطريز بخيوطه الذهبية الراسخة؟ وأعاد تطريزه ثانية؟ حتى أشاح كل طائر مغرد عن الآخر؟ كنت أسأل نفسي."ص٣٢

هذا الرفض منها كان سلبيًّا، بدليل أنها لم تخبر أمها بالواقعة، ربما خوفًا من أن تُتْهم بأنها هي التي تشاغله، أو ربما خوفًا من هدم بيت أمها. لم يوضح لنا الكاتب لماذا لم تخبر نبيلة أمها بما حدث؟ وبخاصة أنه لم يتروع عن هذا الفعل أكثر من مرة، فكان يسافر معها محرمًا "لكنه لا يكف عن طرق الباب ليلاً مثل عابر سبيل. يدخل يبحث عن زاد ودفء، ثم يخرج متخمًا ومنتصرًا ومهزومًا معًا."ص٣٣

هذه العلاقة الآثمة جعلت نبيلة تنفر من الرجال، وتبحث عن العلاقة الجنسية مع بنات جنسها. تصور منيرة رغبة نبيلة فيها بقولها: "لم ألب رغباتها بأن تنام عندي في البيت، وتوقظ جسدي كما تقول لي بجسارة: جسدك حلو، لكن نائم في حلاوته! محتاج أحد ينبهه من نومته!"ص٧٧

وصفت منيرة نبيلة من عينيها وأسنانها فقط. تقول في وصف العينين: "عينا نبيلة مثل شمعتين حين تحكي، يتأرجح ضوؤهما كلما ذكرت جرحًا، وتذرف دمعًا يشبه سائل الشمعة، حارقًا ونازفًا وبطيئًا."ص٣٤ وقد يكون وصف العينين لهذه الجروح التي حكتها عن علاقتها بزوج أمها، فكانت هذه الدموع من هاتين الشمعتين هي الرغبة التي تتمناها في حرق هذا الأب.

ووصفت أسنانهابالبارزة كما سبق التوضيح، ومنيرة تصف غرس أسنان نبيلة في

شفتيها، وتحاول أن تعلل بروز أسنانها بأن نبيلة "تعودت ألا تنام حتى تضع إبهامها داخل فمها، وترضع بسكون حتى تغفو. كانت نبيلة تشعر بالقلق وعدم الاستقرار، وتفتقد إلى حنان الأب والأم معًا، فكان إبهامها يضفي لها هدوءًا وسكينة عند النوم."ص٣٥

وهذا التبرير قد يطرح فقدان نبيلة للأمان بعد فقد أبيها، وقد يبرر لماذا لم تحكِ لأمها ما حدث من زوجها؟ فقد يكون السبب هو أنها تفتقد لحنانها بعد أن افتقدت حنان الأب بموته.

وهنا توضح شخصية نبيلة بعدًا آخر لعلاقة المرأة بالجنس الآخر (الرجل)، فالرجل المتمثل في علي الدحال أو حسن العاصي هو من قام بخداع منيرة، ودخل عليها باسم ووظيفة وأهل كلهم مزيفون. والرجل المتمثل في زوج أم نبيلة هو من مارس الزنا المحرم مع ابنة زوجته ليؤكد به الكاتب معنى آخر من معاني الخداع من الرجل.

-٧-

٧-١ الوظيفة الرابعة للشخصية الثانوية قد تكون "الشخصيات التي تعمل في كنف الشخصيات الرئيسة، وتحت ظلها حيث يتولى – بوسائل مختلفة – إعادة تقديم التجارب المنوطة بالشخصيات الأساسية في الرواية، وعندما تعيش الشخصيات الثانوية المواقف الشعورية نفسها باعتبارها شخصية رئيسة، أو تشارك في موقف يوازي موقف الشخصية؛ فإنها تؤدي وظيفة النظير"[١] وهذا الوظيفة، مثالها في الرواية، قصص الحب الثانوية التي يبرزها المؤلف لتسير جنبًا إلى جنب قصة الحب للشخصية الرئيسة، أو أن يحدث أمر أخلاقي للشخصية الرئيسة، ونجد الشخصية الثانوية يحدث لها الأمرنفسه، وتسلك سلوك الشخصية الرئيسةنفسه، أو قد تفعل عكس ما فعلته الشخصية الرئيسة.

وفي رواية القارورة يقدم المؤلف شخصيتين يبرز منهما عدم حرية المرأة في المجتمع السعودي، ويحاول أن يربط حدثهما بحدث الشخصية الرئيسة.

---

(١)روجرب.هينكل، قراءة الرواية ص١٩٥.

٧-١-١ شخصية ميثاء؛ وخصص لها المؤلف فاصلتين (٢٣) و(٣٢)، وهما بسرد وتبئير منيرة الساهي.

ففي الفاصلة(٢٣) يعرض للحدث الذي وقع على ميثاء، وهو زواج ميثاء من عجوز في سن أبيها يقسو عليها، فتقوم بقتله بمساعدة العامل المصري، ثم يربط بين ما وقع على ميثاء في الفاصلة (٣٢)، وذلك عندما تتخيل منيرة مصيرها بعد اكتشاف خديعة "علي الدحال" لها، وأنها قد ترغم على الزواج من عجوز، فتسترجع استرجاعًا داخليًّا تكراريًّا ما فعلته ميثاء مع زوجها، وتراه قد يكون هو مصير الزوج الذي ستتزوجه.

إنها وظيفة تربط بين حدث وقع لشخصية ثانوية (ميثاء)، وحدث يُتخيل أنه قد يقع على الشخصية الرئيسة (منيرة).

تقدم منيرة الحدث بوصف ميثاء أولاً، فتقول: "كانت ميثاء امرأة نحيلة وسمراء، ولها عينان حادتان كعيني صقر، وفي أنفها زمام بحجر سماوي باهت؛ قالت إنه حجر كريم يجلب الحظ، لكنه جعل حظها أكثر نحسًا من حظي". ص١٢٣ وترى منيرة أن حظ ميثاء أكثر نحسًا من حظها لأنها تزوجت بالفعل، على عكسها التي أنقذها القدر قبل الزواج من علي الدحال، أو أن زواجها من العجوز كان متخيلاً، وهو ربط أول.

ثانيًا: تَعْرض منيرة لسلطة الأب في المجتمع السعودي، فترى أن "ميثاء شابة في عنفوانها، طافحة بالحياة وبالحب، وقد أحبت ابن خالتها الذي يماثل سنها. أما أبوها فقد كان يكره أمها وأقاربها، ومن بينهم ابن الأخت... فأسرع بتزويجها من رجل عجوز في سنه، غير أنه ثري... لكن/ ميثاء لم تحبه أبدًا، مما جعلها تقضي عمرها بين ذلٍّ معه، وهروب دائم إلى أهلها، ليستقبلها أبوها بالسوط المجدول، ويعاقبها بالعودة إلى زوجها على قدميها". ص١٢٤، ١٢٥

وهذا عكس منيرة، وسلبية والدها التي دفعته –كما سبق العرض– إلى ترك مكتب الرائد "علي الدحال" قبل أن يراه، وهنا يدين المؤلف الحالتين "سلبية الأب في حالة منيرة، وقسوة الأب في حالة ميثاء".

ثالثًا: عرضت قسوة الزوج العجوز على ميثاء، وذلك بمبالغة يراها البحث مقصودة من المؤلف، أو من ميثاء التي تتولى خط السرد، فتحكي هذه القسوة من تبئيرها، وذلك لكي يبعث القارئ على كره هذه القسوة. يقول من وجهة نظر ميثاء: "رجعتُ مرة ذليلة الحال، مكسورة الخاطر، أكل التعب مني كل ما بي، فوجدت زوجي ينتظرني بالسوط، وقال لي: ما يربيك إلا السوط يا قحبة! ثم جلدني أكثر من نصف ساعة، حتى أُغمي عليَّ، ثم قام وصب ماءً باردًا على جروحي... بعد كل ذلك العذاب، أمرني أن أطبخ له عشاءً. كنت ما أقدر أتنفس، كان النفس ما يطلع إلا بصعوبة. المهم قمت وسويت له العشاء. أكله مثل ذيب لحاله، ثم قام وشدني من جديلتي للفراش، ركب فوقي مثل ثور. كان يشخر وينخر وهو يهتز فوقي". ص١٢٥

وقد تكون هذه المبالغة المقصودة من ميثاء في تصوير قسوة الزوج عليها، لتبرر ميثاء جريمة قتل زوجها الذي يصوره السارد العليم بتبئير صفر في ص ١٢٦، فيقول: "جهز المزارع جمعة الساطور، وشحذه بقاع فنجان قهوة صيني من خزف، ثم دخلت ميثاء تقود المزارع، الذي تقدم بهدوء وثقة، ورفع الساطور عاليًا جدًّا، فضجت الطبيعة كلها، شجرة السدر الضخمة وعشب الطين وحمام البيت. كان الساطور كالصخرة، كلاهما تبكيان الموتى الذين يخمدون بعد صرخة أبدية طويلة لا تموت. الساطور والصخرة يغمضان، وهما يهبطان بعنف نحو قشرة الرأس الغافل".

وهي مبالغة أخرى عرضها السارد العليم، ليؤكد بها رفض الطبيعة لقسوة الزوج، ومباركتها للقتل.

ومن هنا ينهي السارد هذه الفاصلة بسؤال ميثاء لمنيرة، تقول: "كيف أصير أنا المجرمة يا منيرة، أنا لست مجرمة. هو المجرم الذي عذبني طول سنوات زواجي، وبين ظلمه وظلم أبي لم يكن أمامي خيار!" ص١٢٨

لم يربط السارد بين منيرة وميثاء في هذه الفاصلة (٢٣)، لكنه الفاصلة (٣٢) يقدم من تبئير منيرة وتخيلها بأنها قد تجبر على الزواج من رجل عجوز مفترض "كي تثبت لأخيها محمد أنها لم تزل تحفظ كنزها الصغير، وأنها لم تزل عذراء!" ص١٧٩، وهنا يربط السارد

بين ميثاء ومنيرة، عندما يرى أن منيرة قد تجبر على قتل زوجها. تقول منيرة: " وصلابة ميثاء التي قتلت العجوز المستبد، وهي تهمس لها لو قام ثانية من القبر لقتلته! هل سأفعل مثل ميثاء". ص١٧٩

يزعم البحث أن شخصية ميثاء قامت بوظيفتها، بدأ السارد (منيرة) في الفاصلة (٢٣) في عرض تفاصيل معاناة ميثاء، ثم في الفاصلة (٣٢)، ومن استرجاع داخلي، ومن خيال منيرة عرض لموقف وحياة منيرة بعد اكتشاف خديعة علي الدحال، فعرض للمقارنة غير المعلنة بين ميثاء ومنيرة، وقارن بين والد ميثاء ووالد منيرة، وأدان كلاهما، أدان سلطة الأب إذا تحولت إلى قسوة عند ميثاء، وأدان سلبية الأب عند منيرة، ورأى السارد أن الزوج العجوز هو مصير الفتيات السعوديات إذا أراد المجتمع أن يُؤدبهن.

٧-١-٢ شخصية "فاطمة الحساوية"، وهي شخصية يقع عليها ما وقع على منيرة من خداع وغش من الرجل. ففاطمة يخدعها بندر باسم الحب، وينال منها.

تقدم منيرة قصة "فاطمة" باستباق[١] في الفاصلة (٢٤)، وذلك بعد عرض اقتحام علي الدحال لمخدعها، ومحاولته إقامة علاقة معها، فتقول: "كنت ما أحس بنفسي! بالضبط كانت هذه هي الجملة التي رددتها فاطمة الحساوية أثناء التحقيق: كنت ما أحس بنفسي! وهي تصف وقوعها بعلاقة عابرة مع طالب جامعي من قرية شمالية! لم يزل بكاؤها ينسف رائحة الحب في أعماقي، وهي تستجدي الطالب الجامعي أن يعترف في التحقيق بأنه هو من ألقم رحمها بذرة الشقاء".ص١٣٣

(١) الاستباق نوع من المفارقة الزمنية، لكنها مفارقة "تتجه نحو المستقبل إلى اللحظة الراهنة. تفارق الحاضر إلى المستقبل؛ إلماح إلى واقعة أو أكثر، ستحدث بعد اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكانًا للاستباق"، ويجدر الإشارة إلى أنه أقل تواترًا من الاسترجاع، وذلك لصعوبته، فالسارد يجب أن يكون عليمًا، أو يكون بضمير المتكلم، وهو "أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءًا من دوره نوعًا ما". انظر، جيرالد برنس، المصطلح السردي ص١٨٦، وانظر، جيرار جينت، خطاب بالحكاية ص٧٦ على التوالي.

تنقل منيرة هنا قول فاطمة، وفيه نعرف أن طالبًا جامعيًّا اعتدى عليها، فأصبحت حاملاً منه، لكنها لم تقدم لنا كيفية وقوعها في فخ هذا الطالب، فتعطي القارئ بهذا الاستباق الإيحاء بأن قصة فاطمة تكاد تتماس مع قصتها.

وفي الفاصلة (٢٥)، يضعنا السارد العليم أمام مقارنة بين وضع المرأة الواضح في المجتمع السعودي، ووضع الرجل المخادع فيه، وذلك عندما يجد أن المرأة لها اسم واحد تتعامل به مع الجميع، أما الرجل، فله اسمان؛ اسم أمام الأصدقاء والأهل، وآخر – بتعبير السارد– فني لصيد النساء. يقول: "اسمها فاطمة، أما هو فكان له اسمان كالعادة، اسم له ولبطاقته وللجامعة وللأهل والأقارب والأصدقاء، واسم فني لصيد النساء والمراهقات الجائعات. كان بندر اسم يليق بشاب ثري من طبقة/ ارستقراطية عريقة، أما معيض فهو غير مناسب إطلاقًا للتعرف والغزل، قدر ما هو مناسب لطلب مساعدة أو منحة أرض". ص١٣٤، ١٣٥

يستطيع بندر أن ينال من فاطمة بسلاح الحب والرغبة في الزواج منها، ثم يهرب، وعندما يكتشف الأهل الجريمة ينكرها بندر أو معيض أمام المحقق –كما عرضت منيرة في استباق الفاصلة ٢٤–.

و"كالعادة" التي وضعها السارد قد تبرز أن هذا هو حال رجال المملكة كلهم، وقد يكون هذا هو السبب الذي دفع السارد أن يتدخل في حركة السرد، فيقدم لنا وجهة نظره في أسلوب مباشر في رجال المملكة. يقول: "في داخل كل شخص شخصان أو أكثر، شخص الظاهر وشخوص الباطن؛ شخص محترم ومهذب ومنفتح في الظاهر، وفي الباطن والعمق شخوص عديدون للصوص وخونة ومنغلقين ومتزمتين. كان الناس يستبدلون الشخوص في دواخلهم كالملابس تمامًا تبعًا للحالة والطقس والمكان والظرف المصاحب". ص١٣٥

حاول السارد أن يخفف من حكمه على الرجال عندما خصص من يملك النقيضين بأنهم "اللصوص والخونة والمنغلقين والمتزمتين".

وفي ص١٣٧ يقدم السارد بأسلوب مباشر الربط بين منيرة وفاطمة، عندما يجد أنه إذا كانت فاطمة قد وقعت في براثن بندر أو معيض، فإن منيرة أيضًا وقعت في براثن علي

الدحال أو حسن العاصي. يقول: "بينما أنامل منيرة الساهي لا تكف عن التلصص إلى ما تحت نقابها، وهي تكشط دمعة ساخنة تنزلق برعونة، دون أن تظن، لو ظنًا أنها في نضجها قد تتورط بعد سنوات مع رجل آخر له اسمان! علي الدحال وحسن العاصي، وله أكثر من وظيفة، عسكري برتبة رائد، وجندي مراسل! وله أكثر من شخصية وأكثر من وجه وأكثر من أهل!"

وبرعونة من السارد قد تؤكد عتابه لمنيرة لأنها لم تتعظ من موقف واضح أمامها، وهو ما يؤكده بالتدخل في الحدث بإعلان رأيه، فيقول: "ألم يكن العرب قديمًا يتراجعون عن سفر أو مهمة أو ما شابه، وهم يستدلون على ذلك بالعلامات! ألم يكن أهل الصحراء يتلقفون العلامات كي تهديهم في حياتهم وطرقهم المتشعبة؟ كيف لم تنتبه منيرة الساهي إلى علامة كتلك، وهي تشارك في تحقيق مع فتاة مراهقة ومُسْتَغلة! لتتحول إلى امرأة تقع في حبائل ابن الدحال، الذي يفوق هذا المتسرع خبرة ودهاء وتكتيكًا". ص١٣٧ وهو هنا يقارن بين بندر وعلي الدحال، ويجد أن الدحال يمتلك الخبرة والحنكة أكثر من بندر، وهو ما جعله يستطيع أن يخدع منيرة المتعلمة الصحفية، وهو مجرد جندي مراسلة.

ورغم أن الحدث الواقع على فاطمة كان أكثر قسوة من الحدث الواقع على منيرة، لأن فاطمة حملت من بندر، أما منيرة فلا، فإن منيرة في ص١٥٦ وفي استرجاع داخلي ترى أن "فاطمة" بعمرها الصغيرة كانت تمتلك فطرة الأنثى أكثر منها، فتقول: "لم أفكر، ولا مجرد تفكير أن أتفحص شيئًا في درج سيارته، أو جيب سترته العسكرية الملقاة في المقعد الخلفي؛ أو أن تقودني فطرة الأنثى لأن أكتشف المزيد من أسرار ابن الدحال، كما فعلت الصغيرة فاطمة الحساوية في لقاء أول وأخير مع بندر الذي كان اسمه الحقيقي معيض، حتى استدلت على هويته الحقيقية، في لحظة غياب نادرة منه وقت أن أغمض عينيه تحت سطوة رشاش مياه "الدوش" الباردة، بعدما أفرغ ماءه الساخن في بئرها!"

لقد مثلت فاطمة الحساوية بقصتها مع بندر البعد الثاني في قصة منيرة، فقارن السارد بين فاطمة ومنيرة، وقارن بين بندر وعلي الدحال، وقارن بين القصتين بأن أعطى لقصة فاطمة بعدًا آخر وهو حملها من بندر.

-٨-

الخاتمة

من دراسة وظائف الشخصية، يزعم البحث أن يوسف المحيميد استطاع أن يوظف شخصيات رواية القارورة، لتدعم وجهة نظره تجاه قضية حرية المرأة في المجتمع السعودي؛ فكانت الشخصية الرئيسة متعلمة وتعمل في الصحافة، مما قد يؤهلها لأن تكون شخصية واعية، لا تنخدع بسهولة في قصة حب وهمية، ورغم ذلك، فقد انخدعت بكلام جندي المراسلة الخاص بأخيها، وذلك لانعدام حرية المرأة.

كما أنه جعل الشخصية الرئيسة هي مركز الحدث، ومن وجهة نظرها (تبئيرها) تُقدِّم الشخصيات الثانوية، التي جعلها المؤلف تدور في فلك أربع وظائف؛ هي وظيفة تعمير الحدث، ووظيفة المنافس أو المنازل، ووظيفة الأصدقاء والأسرة، ووظيفة الشخصيات التي تعمل في كنف الشخصية الرئيسة، ويطبق عليها السارد الحدث نفسه الذي طُبِّق على الشخصية الرئيسة، وقامت الشخصيات الثانوية بوظائفها التي ساعدت في تأكيد عدم حرية المرأة، ومن هذا التناول، يكون للشخصية الثانوية دور مؤثر في رواية القارورة، فهي ليست – كما يقول نقاد الرواية الجديدة– مجرد"زيادات ومكيفات وتجارب أو أحلام لهذا الأنا الذي يتحدد به الكاتب"[١]، ويرجع هذا إلى أن "تسطح الشخصية ليس عيبًا في كل الأحوال إذ يكون وجودها أحيانًا ضرورة تفرضها واقعية الأصل المستوحى على الصورة المنعكسة في الرواية"[٢]؛ بل قد يصل الأمر في العمل القصصي أن قضايا "تتحدد وتتشكل أبعادها من خلال أفعال الشخصيات الهامشية. إن أبعاد تصرفات الشخصيات الرئيسة تتشكل منطلقة من مسلك تلك الشخصيات التي تتحرك من حولها. كما أن التنامي المتوقع للحدث الأساسي يتخذ مساره صعدًا اعتمادًا على العمل المتوازن لتلك الشخصيات الثانوية"[٣].

---

(١) ناتالي ساروت، عصر الشك ص٤٤.

(٢) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة ص٦٣ ، ٦٤.

(٣) روجرب. هينكل، قراءة الرواية ص١٩٦.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

يوسف المحيميد، القارورة، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٨.

ثانيًا: المراجع

١- المراجع العربية:

١- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ط ١، ١٩٩٩م.

٢- حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، ١٩٩٨م.

٣- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ط١ ١٩٩١م.

٤- سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب ط٢ ١٩٨٥م.

٥- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.

٦- شكري محمد عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، ط٢ ١٩٧٩م.

٧- طه وادي، أ- صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط٣ ١٩٨٤.

ب- القصة ديوان العرب، قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط١ ٢٠٠١م.

٨- عبد الرحمن بن سعد الشثري، حكم قيادة المرأة للسيارة،

www.alukah.net

٩- عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية, بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ديسمبر ١٩٩٨م.

١٠-يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفاربي بيروت، ط١، ٢٠١١م.

٢- المراجع المترجمة:

١- آيان واط، نشوء الرواية، ت/ ثائر ديب، دار شرقيات ط١ ١٩٩٧م.

٢- أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ ج٢ ت/ فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ١٩٧١م.

٣- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ت/ علي إبراهيم علي منوفي، م/ صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠.

٤- برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، ت/ رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة .

٥- جيرار جينت، خطاب الحكاية، ت/ محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م.

٦- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت/عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ط١ ٢٠٠٣.

٧- ديفيد لودج ، الفن الروائي، ت/ ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة ط١ ٢٠٠٢.

٨- روجر ب. هينكل، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ت/ صلاح رزق، دار غريب، ٢٠٠٥.

٩- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ت/ لحسن احمامة، دار الثقافة الدار البيضاء ط١ ١٩٩٥م.

١٠-فنست ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ت/ محمد يحيى، م/ ماهر شفيق، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م.

١١–مجموعة من المؤلفين، تقنيات الكتابة، ت/ رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار سوريا، ط١ ١٩٩٥.

١٢– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت/ فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، ط٣ ١٩٨٦م.

١٣–ميلان كونديرا، فن الرواية، ت/ بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠١م.

١٤–ناتالساروت, عصر الشك دراسات عن الرواية, ت/ فتحي العشري, المجلس الأعلى للثقافة ط١ ٢٠٠٢.

١٥–هنري جيمس, وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ت/أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م.

١٦–والاس مارتن, نظريات السرد الحديثة, ت/حياة جاسم محمد, المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨م.

٣– المراجع الأجنبية:

1_ James Phelan, Narrative as Rhetoric, Ohio State University Press, Columbus.

٤– الدوريات:

١– زهور كرام، مكونات النص الفنية والثقافية في "القارورة" ليوسف المحيميد، جريدة الشرق الأوسط، ع٩٩٩٠، ٦ ربيع الأول ١٤٢٧هـ.