جامعه الملك سعود
كلية الآداب
مجلّة الآداب
ردمد (ورقي):3620 – 1018
ردمد (النشر الإلكتروني): 8339-1658

King Saud University
College of Arts
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3620
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة *الآداب*، مج (32)، ع (3)، ص ص 3-18، جامعة الملك سعود، الرياض (2020م/1441هـ)
Journal of Arts, Vol. 32 (3), pp 3-18, © King Saud University, Riyadh (2020 /1441H.)

الرَّاوي المتعدِّد والمذكِّرات الاعترافيّة في رواية "مقامات النِّساء" لـعبد العزيز الصَّقعبي

البندري بنت ضيف الله المطيري
أستاذ الأدب والنَّقد المساعد، بقسم اللّغة العربيّة، كلّية العلوم والآداب بساجر، جامعة شقراء، شقراء، المملكة العربيّة السُّعوديّة

(قدم للنشر في 1442/1/4هـ، وقبل للنشر في1442/5/7هـ)

ملخص البحث: تناولت هذه الدّراسة ظاهرة "الرّاوي المتعدِّد والمذكّرات الاعترافية" التي هيمنت تمامًا على بنية السرد في رواية "مقامات النّساء" لعبد العزيز الصَّقعبي (2012)؛ إذ شكّلت تقنية الرّاوي ظاهرة سرديّة، برزت في ظاهرة الرّاوي المتعدِّد ضمن بنية النَّصّ الرّوائي الواحد. ولأجل معالجة هذه الظّاهرة الفنّيّة؛ اعتمدت الدراسة المنهج البنيوي في صورته المتطوّرة عند أصحاب النَّظرية السَّرديّة الحديثة، مثل سيزا قاسم (1985)، وحميد لحمداني (1991)، وغيرهما. ونظرًا لمدى الغنى والتَّميز في توظيف الراوي المتعدّد في هذا العمل الرّوائي الذي تناوب على امتداده ثلاثة رواة؛ فقد خصّصنا لكلِّ راوٍ منهم محورًا مستقلًا بذاته، نتتبّع من خلاله مذكّراته الاعترافيّة الواقعة على مستويي الماضي البعيد والماضي القريب. وهذا الأخير يتّصل كثيرًا بحاضر الرّواية السّردي، مع التنبه لتقنية الضّمائر التي كان من أبرزها (أنا) و(نحن) للمتكلِّم الفردي والجماعي؛ إذ يبدو الحديث في أول الرواية وكأنه يشمل الرُّواة الثّلاثة (حسن، وأنور، وحامد) في روايتهم المشتركة هذه، مع التّوظيف الفنّي للمذكّرات الاعترافيّة التي يتذكّر من خلالها كلُّ راوٍ منهم علاقاته الماضية بالمرأة على وجه الخصوص، كما سيتّضح في هذه الدّراسة البنيويّة.
الكلمات المفتاحية: الصَّقعبي، مقامات النِّساء، الرّاوي المتعدِّد، السَّرد، المذكّرات الاعترافيّة، البنيويّة.

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

Al Bandari Dhaifullah Al Mutairi

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

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

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

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

مقدّمة:

يتناول هذا البحث موضوع الرَّاوي المتعدِّد والمذكّرات الاعترافية في رواية عبدالعزيز الصَّقعبي (2012) الموسومة بـ"مقامات النساء"؛ إذ وجدت الباحثة أن هذا الموضوع -تحديدًا- يمثّل ظاهرةً فنّية في المنطوق السردي للرواية بشكل مكثّف. فالراوي كما ينظّر له نقّاد السرد البنيويون: تقنيةٌ سردية، وكائنٌ من ورق الكتابة في بنية الرواية التي ماهي إلا متخيّلٌ سردي يبدعه المؤلِّف الروائي، موهمًا إيّانا بأنه نصٌّ واقعي بالمفهوم الفني للواقعية التي لا تعني أبدًا أن هذا المتخيل السردي صورة طبق الأصل من الواقع الفعلي المعيش على الإطلاق، حتى لو كانت شخوصه الفنية مستمدّة من الواقع الفعلي الذي تعرَّض عند الكتابة إلى عناصر الانتقاء والاختيار والحذف والإضافة من مخزون الروائي الثقافي ومن خياله الفني اللَّامحدود.

وقد رأت الباحثة أن المنهج النقدي الذي يناسب موضوعها البحثي هو المنهج البنيوي لدى روَّاد السرد الذين تصدَّروا لقضايا السرد منذ أواسط الستينيات من القرن العشرين في الألفية السابقة، فطبّقت المنهج بالنظر إلى ما احتوت عليه نظرية السرد الحديثة، وقسّمت بحثها على النحو الآتي:

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

1- المحور الأول: الراوي حسن.
2- المحور الثاني: الراوي أنور.
3- المحور الثالث: الراوي حامد.

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

ولم تقع الباحثة إلا على دراسة سابقة واحدة في هذا المجال، وهي رسالة الدكتوراه الموسومة بـ:"الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبدالعزيز الصَّقعبي: دراسة نقدية" للباحث ساري الزهراني (2015). وتختلف هذه الرسالة عن موضوع هذا البحث في أن الباحث درس روايات الصَّقعبي من حيث الظواهر التي تضمّنتها أعماله الروائية على أساس أن الرؤية لديه تمثل مظلّة فكرية لما تحمله من قضايا وثيمات لها أبعادها داخل المجتمع المحلي في السعودية، فضلًا عن اعتماد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسته، في حين انطلقت الباحثة في هذا البحث من المنهج البنيوي الشكلي ونظرية السرد التي تتبعت خلالها الراوي المتعدّد أو تعدّد الرواة بوصفها ظاهرة فنّية على امتداد المنطوق السردي الذي هدفت الباحثة منه إلى استكشاف جماليات هذا المنطوق السردي في تناوله المسكوت عنه وعلاقاته بشخصيات الرواية.

تمهيد:

الراوي: وسيلة أو تقنية سردية يستعملها الروائي؛ ليكشف بها عن عالم روايته (العيد، 1990). وهو لذلك؛ يختلف عن الروائي المؤلِّف، وصانع عالمه الروائي؛ ولذلك يجمع نقاد السرد على أن الراوي كائنٌ من ورق (بارت، 1993)، ويكون داخل بنية الرواية، في حين أن الروائي مخلوقٌ من دمٍ ولحم؛ لأنه المؤلف الذي يكون أو ينبغي له أن يكون خارج بنية الرواية.

والراوي بوصفه تقنية سردية يتصل بما يسميه النقاد بالرؤى السردية، ومن خلال الراوي تتحدّد رؤيته إلى العالم الذي يرويه (يقطين، 1989)، وتكون رؤيته غالبًا إما خارجية أو داخلية. وهي لذلك؛ ترتبط بأسلوبي السرد الموضوعي والسرد الذاتي، "ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطّلعًا على كل شيء حتى الأفكار السريَّة للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبَّع الحكي من خلال عينيّ الراوي "أو طرف مستمع"، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي "أو المستمع" نفسه". (توماشفسكي، 1982، ص189)

فالرؤية الخارجية هي الرؤية التي تقع على مستوى أسلوب السرد الموضوعي، ويرويها الراوي -غالبًا- مستعينًا بضمير الغائب هو، ويسمَّى الراوي كلّي العلم؛ أي الراوي "المحيط علمًا بالظاهر والباطن والذي يقدِّم مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته" (قاسم، 1985، ص181). أما *الرؤية الداخلية* فهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي محدود العلم، أو الراوي المشارك الذي تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات الروائية، كما في الرؤية "مع" (لحمداني، 1991)، وهي رؤية تنطلق من أسلوب السرد الذاتي الذي "ينفتح على جميع الضمائر، فقد يُستخدم ضمير المتكلم -الشخص الأول أنا أو نحن- بطريقة اعترافية (أوتوبيوغرافية) على طريقة السيرة الذاتية. وقد يُستخدم هذا الضمير لسرد حدث آخر يتعلق بحياة قصصية أخرى لا علاقة لها بهذا الراوي. وتعتمد طريقة السرد الذاتي -أيضًا- على استعمال ضمير المخاطب (بالفتح) -أي ضمير الشخص الثاني أنت وأنتم- وبخاصة عندما يخاطب البطل نفسه أو يناجيها في حوار داخلي أو مسموع بقرب مستوى الحوار الداخلي في المسرحية (...)، وفضلًا عن ذلك يعود السرد الذاتي لتوظيف ضمير الشخص الثالث (هو أو هي) المفضّل في مستوى السرد الموضوعي، إلا أنه هنا يكتسب وظيفة مغايرة؛ فهو لا ينتمي إلى الراوي العليم الخارجي، وإنما يستبطن وعي شخصية قصصية {أو روائية} مشاركة وممسوخة، على شكل مونولوج مروي في الغالب، أو يسمَّى أحيانًا بـ"أنا الراوي الغائب"، وهو في الجوهر صورة مموَّهة لـ"أنا الراوي" (ثامر، 1992، ص181).

وينبغي الإشارة إلى أن توافر العمل الروائي على نمط الرؤية الداخلية الواقعة على مستوى أسلوب السرد الذاتي "ليست، كما قد يتوهم البعض، سيرة ذاتية، بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا؛ ليتمكّن من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور وتسمح له، بالتالي، التدخل والتحليل بشكل يولّد وهم الإقناع" (العيد، 1990، ص ص95-96). مادامت الرواية بإجماع نقّاد السرد ليست إلا متخيلًا سرديًا يحكي عن عالم افتراضي، لا يمكن مهما كانت واقعيته أن يكون صورة طبق الأصل عن الواقع الفعلي. في الرواية لا يوجد سوى واقع فنّي متخيَّل.

وعن المزج بين أسلوبَيّ السرد الموضوعي والسرد الذاتي، أو بين الرؤيتين: الخارجية، والداخلية، ظهرت أساليب ورؤى سردية أخرى، كالرؤيتين الثنائية والمتعددة. أما *الرؤية الثنائية* فهي الرؤية التي تمتزج بها الرؤيتان: الخارجية والداخلية في بنية الرؤية الواحدة (إبراهيم، 1990). وأما *الرؤية المتعددة* فهي الرؤية التي يسميها تودوروف: "الرؤية المجسمة؛ أي التي نتابع فيها الحدث مرويًا من قبل شخصيات متعددة؛ مما يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه" (بوطيب،

1993، ص73)، أو هي الرؤية التي يتعدد فيها الرواة؛ كلٌّ يروي عن نفسه بنفسه. وفي هذا الصدد، يقول حميد لحمداني (1991):

يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدًا بعد الآخر. ومن الطبيعي أن يختصّ كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون، وهذا ما يسمَّى عادةً بالحكي داخل الحكي. وعلى مستوى الفن الروائي يؤدّي هذا إلى خلق شكل متميّز يُسمَّى الرواية داخل الرواية. إن تعدّد الرواة يؤدي غالبًا إلى تعدّد وجهات النظر حول قصة واحدة، وتنتمي إلى هذا النوع الروايات الرسائلية. وليس من الضروري أن تكون الرواية داخل الرواية مشروطة بتعدّد الرواة، فبإمكان راوٍ واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يولّد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية. (ص49)

وينبغي الإشارة إلى أن ظاهرة تعدّد الرواة الفنية تهتم باتصافها الرواية الحداثية، ويطلق على الرواية التي يتعدّد في منطوقها السردي الرواة والرؤى اسم (الرواية البوليفونية) المتعددة الأصوات، "فهي رواية قائمة على تعدّد الأصوات، والشخصيات، واللغات، والأساليب، والمواقف، والمنظورات السردية. ويعني هذا أنها رواية ديمقراطية، تستدمج كل القرّاء المفترضين؛ ليدلوا بآرائهم بكل حرية وتلقائية، فيختاروا ما يشاؤون من المواقف والإيديولوجيات المناسبة. في حين نجد الرواية التقليدية رواية أحاديّة الصوت، يتحكّم فيها الراوي المطلق والسارد العارف بكل شيء" (حمداوي، 2012، فقرة 1).

ولقد ظهرت الرواية البوليفونية -أول ما ظهرت- مع الروائي الروسي (دوستوفسكي)، وأصبح "دوستوفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات polyphone. لقد أوجد صنفًا روائيًا جديدًا بصورة جوهرية" (باختين، 1986، ص11) هو الراوية البوليفونية التي لاقى مصطلح البوليفونية معها انتشارًا واسعًا في عالمنا العربي، بيد أن الالتباس الذي لقيه المصطلح جعلنا نفضل اختيار مصطلح تعدّد الرواة أو الراوي المتعدّد على مصطلح تعدد الأصوات؛ ذلك أن "الصوت هو الراوي، وليس الشخصية ولا الكلام. وتعدّد الرواة تقنية تتعلق بصيغة بناء الرواية، وهي بهذا تختلف عن الأسلوبية وعن وجهة النظر، على الرغم من وجود مشتركات بين الرؤى الثلاث في هذا النوع الروائي وفي أنواعه الأخرى" (السعيدي، 2015، فقرة 27).

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

المحور الأول: الراوي حسن

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

فالراوي حسن هو أحد الرواة الثلاثة في بنية الرواية التي يتناوب في سردها كل واحد منهم حتى النهاية، لكنه الراوي الذي يوهمنا فنيًا بأنه هو من كتب الرواية بعد أن جمع أوراق صديقيه الآخرين (أنور وحامد) مع أوراقه، راصدًا رواية الأصدقاء الثلاثة بقلمه هو، ومبتدئًا سرده بـ"نا الفاعلين" قبل أن يتنقل بين أوراقهم، بما فيها أوراقه، وذلك عقب البداية التي تعنون بها المقطع السردي الأول الذي يتصدر الرواية بعنوان: (البداية). يقول -مثلًا- في سياق الحكي عن البداية: "كنا ثلاثة قدمنا من الرياض إلى مسقط للمشاركة في ندوة ومعرض عن التقنية وفق اهتماماتنا، كان لدى أحدنا ورقة عمل للمشاركة بالورشة، واثنان سيشاركان في النقاش، وآخر منّا لديه مشاركة في المعرض التقني. لا يهم تحديد من هو صاحب ورقة العمل، ومن هو المشارك؛ لأن الحكاية لا تتعلق بذلك أبدًا. باختصار وبدون ألقاب أو كُنى أو غيرهما، نحن ثلاثة: حامد، وأنور، وأنا حسن" (الصقعبي، 2012، ص8).

كأنما اتخذ حسن دور الريادة في الحكي، وأصبح وحده راويًا متعددًا نيابة عن صديقيه اللذين سيترك لهما مجال الحكي بأسلوب ديمقراطي جلي على مستوى المنطوق السردي، لاحقًا، لكنه وبموافقة من صديقيه تصدّر الحكي بنا الفاعلين بإذنهما معًا؛ كونه أديبًا يملك القدرة على الكتابة أكثر من صديقيه، مع بقاء هيمنة التقنية الرئيسة في السرد كله، وهي تقنية تعدّد الرواة مجتمعين وفرادى: "نحن الثلاثة جمعتنا مدينة الرياض، سكنًا ومقرَّ عمل؛ أحدنا أستاذٌ جامعي، والآخر رجل أعمال مهتمٌّ بالتقنية، والثالث رفيق سفر" (الصقعبي، 2012، ص9). هكذا يلخّص لنا الراوي الأول حسن بطاقة التعريف بالأصدقاء الثلاثة، بل الرواة الثلاثة، رابطًا تعريفه بـ"نا الفاعلين: نحن"، مؤكّدًا بذلك هيمنة تقنية تعدّد الرواة، كما أسلفنا: فرادى ومجتمعين، ومؤكّدًا -أي الراوي حسن- تصدُّره الحكي وزمنه الحاضر في أكثر من سياق سردي ترويه هذه البداية: "كلُّ واحدٍ منّا لا يشبه الآخر، وبكل تأكيد ليس هناك ما يربط أنور بحامد سوى صداقة بدأت منذ الطفولة. أما أنا فثمّة علاقة تربطنا، فقد عرفت أنور منذ أكثر من ربع قرن" (الصقعبي، 2012، ص11). حتى يصل في هذه البداية إلى السبب الذي جعل الرواة الثلاثة يشرعون في المشاركة في كتابة هذه الرواية ذات الرؤية السردية المتعددة، وهو -أي السبب- النساء الثلاث اللاتي أرشدنهم إلى طريق المنتجع حين وصلوا إلى مسقط وتاهوا عن طريقه، موجهين، بل موجهًا -أي الراوي حسن- الخطاب إلى المتلقي بالقول: "ولكن ثمة أمر وقع قبل الوصول إلى المنتجع، ولكم أن تتخيلوا وتصدقوا أن من دلّهم على المنتجع ثلاث نساء، كنّ يستقلن سيارة "كاديلاك إسكاليد"، لونها أحمر، وقفت بجانبها سيارتنا الصغيرة" (الصقعبي، 2012، ص ص12-13). ذلك بالضبط ما فجَّر فكرة كتابة رواية يقف كل واحد من الرواة الثلاثة بسببها على ماضيه، ويحكي ثم يحكي عن علاقاته السابقة بالنساء، مضفيًا على الرواية وعلى عنوانها: "مقامات النساء"، طابعًا اعترافيًا موسومًا بجوّ ديمقراطي، يجلس فيه كل راوٍ منهم بين يدي القارئ والمتلقي عمومًا معترفًا بماضيه مع النساء خاصة. ومع أن هناك من يرى أن في الاعتراف تطهيرًا للنفس من انفعالاتها، فإن بعضهم لا يرى ذلك؛ إذ يقول: "الاعتراف ليس تطهيريًا بالضرورة، بل إن جوهره يقوم على انتهاك ما هو مقموع، أو سرّي، أو محدود التداول، وباتجاه جعله خاضعًا للسياق السردي، أو أن يكون جزءًا من سياق السيرة أو جزءًا من اهتمام العموم الذي سينظر إلى مثل هكذا اعترافات بوصفها جزءًا من خطاب الفضائح" (الفواز، 2019، فقرة7).

وبالتالي فليس شرطًا أن يتصف أدب الاعتراف بالمصداقية وقول الحقيقة. وقد قلنا في التمهيد إن السرد بضمير الأنا -الذي يكثر في أدب الاعتراف- ليس

بالضرورة أن يكون بالفعل سيرة ذاتية، مستشهدين بكلام الناقدة يمنى العيد (1990) الذي أشرنا إليه، وهو الرأي الذي نتفق معه. ومادامت الرواية متخيلًا سرديًا، قد تستعين بضمير المتكلم بوصفه قناعًا وتقنية سردية توهم القارئ فنّيًا بأن ثمة صورة طبق الأصل عن الواقع الفعلي، في حين أن الأمر يعتمد على ملكة المؤلف وقدرته على الإيهام الفني بذلك. والحقيقة أننا في السرد أمام كائنات مصنوعة من ورق الكتابة وحسب.

وبالعودة إلى الرواية، فإن في البداية ما يؤكد ما ذهبنا إليه، فالأصدقاء الثلاثة الذين وقع موقف النساء الثلاث موقعه في أنفسهم قرَّروا أن يكتبوا رواية مشتركة تجمع اعترافاتهم الفنية بين يدي القارئ، مع يقينهم بأن هذه الاعترافات قد تكون متخيلة: "ربما أن لكلٍ واحدٍ منّا نحن الثلاثة حكاية خاصة، ومن جانب آخر قد نتخّيل حكايات خاصة لتلك النساء" (الصقعبي، 2012، ص16). فهم من كتب الرواية عبر تجميع قصاصات هؤلاء الثلاثة "الاعترافية" بالمفهوم الفني للمذكرات الاعترافية لا بالمفهوم الفعلي، حتى مع تصدّر صديقهما حسن لصياغتها الفنية:

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

- أنت تكتب رواية، وأنت أيضًا، لماذا لا تكون رواية مشتركة، نحن الثلاثة نكتبها، أعرف أنني أنا وحامد ليست لدينا موهبة الكتابة الجيدة، ولكن أنت يا حسن سبق أن كتبت نصوصًا قصصية، إضافة إلى الدراسات التي تنشرها، ما رأيكما أن يبوح كُلُ واحد بما لديه ويجمعها حسن ويعيد صياغتها؟ (الصقعبي، 2012، ص15)

وما دام أن كلَّ واحد من الأصدقاء الثلاثة قد أسهم بقصاصات مذكراته الاعترافية، فنحن أمام رواة ثلاثة سردوا لنا ما في ذاكرتهم الفنية المتخيلة وعبر الراوي الأول حسن الذي صاغ الرواية صياغة نهائية، باتفاقهم جميعًا، نقرأ مذكراتهم الاعترافية ونتتبع توظيفاتها، وهي تخص بالتحديد علاقتهم بالنساء التي تعود إلى ماضي كلٍّ منهم على حدة حتى النهاية السردية، تتصدرها هذه البداية السردية التي يختتمها الراوي حسن بالقول: "أكتب هذه الكلمات، بعد مُضي عام على تلك الزيارة لمسقط، وتلك الحادثة، أمامي حقيبة بها بعض القصاصات والأوراق التي كتبها كلٌّ من أنور وحامد في أوقات وأزمان مختلفة (...) عمومًا هي محاولة لتجميع قصاصات وملفات وأوراق قد يجمعها نسق واحد" (الصقعبي، 2012، ص16). لتبدأ المذكرات الاعترافية من أوراق حسن بعنوان رئيس، هو (من أوراق حسن).

يليه عنوان فرعي هو (رقصة امرأة)؛ حيث يتحاور الراوي حسن مع نفسه حوارًا داخليًا، يطلق عليه نقاد السرد اسم "الحوار الداخلي". وهو كما يعرّفه الكاتب الفرنسي إدوارد دي جاردان بأنه "وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرةً في الحياة الداخلية للشخصية، دون أي تدخل من جانب الكاتب بالشرح أو التعليق (..)، وبأنه التعبير عن أخصّ الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللّاشعور (..). يقول لوبوك: إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه" (ويليك وارين، 1985، ص235). وليس الحوار الداخلي عند نقاد آخرين سوى أسلوب من أساليب الحوار الذاتية التي يقول عنها الناقد عبد الملك مرتاض (1995) بأنها: "في حدِّ ذاتها خطاب مضمّن داخل خطاب آخر يتسم حتمًا بالسردية: الأول جوَّاني، والآخر برّاني، ولكنهما يندمجان معًا اندماجًا تامًا، فيذوب الأول في الثاني، والثاني في الأول: لإضافة بُعْد حدثي، أو سردي، أو نفسي إلى الخطاب الروائي" (ص211).

هذا ما يتجلّى لنا ونحن نبدأ بأوراق الراوي حسن التي تبرز على شكل حوار داخلي للمرأة سحرًا يسكن ذاته وذوات صديقيه أنور وحامد كما ستقول أوراقهما في قادم السرد الروائي. يقول الراوي حسن في وصف المرأة المنهمرة من علاقته بها حقيقة ومجازًا "تمدُّ يدها لك لترقص، وأنت مفتون بوجهها، بجسدها، تتحرَّك أصابعك لتلمس بطن يدها، تمسك بأصابع يدك، برفق، ترفعها قليلًا، تستدير راقصة بعد أن رفعت يدك أعلى رأسها، تهتز، تبتسم، يدك قطعة حرير تحركها يمينًا، يسارًا، أعلى، تقترب يدك الأخرى من خصرها، يهتز الجسد، تترنح منتشيًا، تحرّك قدميك ببلادة، تحرّك قدميها برشاقة..إلخ" (الصقعبي، 2012، ص18).

فنحن أمام حوار داخلي على سبيل الحوار الذاتي لامرأة يتخيلها هنا الراوي الأول حسن، موظفًا في سبيل ذلك ضمير المخاطب، وموهمًا إيّانا إيهامًا فنّيًا بأنه منفتح على الآخر المستمع إلى حواره الذي، لعله -بسبب توظيف ضمير المخاطب (أنت)- مسموع، وفي الحقيقة هو حوار داخلي غير مسموع، في أغلب الظن. حوار مقتطف من أوراق حسن جاء مناسبًا للعنوان الفرعي "رقصة امرأة"، ولعنوان الرواية الرئيس "مقامات النساء"، بخاصة إذا ما اتفقنا على أن العنوان عتبة من عتبات النص الروائي حظي باهتمام نقدي مؤخرًا، و"مادام العنوان عتبة من عتبات النص، فهو ممتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، ولذلك فحينما يتم اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظمة، فإن العنوان الذي يعتبر جزءًا من تلك العناصر، لا يمظهر فقط خاصية التسمية، فالعنوان يتضّمن العمل الأدبي بأكمله مثلما يتتبع هذا الأخير، ويتضمن العنوان أيضًا" (الحجمري، 1996، ص ص17-18).

ولأننا -حسب ما تتطلبه الدراسة البنيوية للرواية- أمام عدّة رواة يتناوبون في السرد؛ فسوف نتتبع أوراق كل واحدٍ منهم على حدة، ونلملمها بوصفها قصاصات حكائية يعترف على امتدادها كل واحدٍ منهم بعلاقته بالمرأة الواقعة في سياق حكيه عن سيرته الذاتية الحقيقية والمتخيلة معًا؛ لذلك سوف نقفز -حسب الضرورة النقدية- على أوراق الراويين الآخرين (أنور، وحامد) متتبعين أوراق حسن بداية، فأوراق أنور على حدة، فأوراق حامد على حدة في كل محور من محاور هذا البحث؛ لنجد أن الراوي حسن الأول في أوراق لاحقة من السرد يناجي المرأة الساكنة في ذاته عبر الحوار الداخلي في أوراقه السابقة واللّاحقة، عبر هذه العودة الثانية إلى أوراقه المعنونة بـ(صوت دعاء) مختتمًا إياها بالقول: "سنوات طويلة مرّت، تجاوزت الثلاثين عامًا، لا أدري أين دعاء، ولا أين والدها، ولا اسمه الكامل، ولا أين يعمل. سنوات طويلة وصوت دعاء الحزين لا يزال يحاصرني، وها أنا أسمعه مرة أخرى، هل تلك المرأة هي ابنة دعاء؟ أختها من أبيها؟ ملامحها لم تتضح لي، ولكن الصوت قريب جدًا، كأنه هو، أريد أن أقابل تلك المرأة، سائقة الإسكاليد الحمراء وأسألها، هل تعرفين دعاء؟!" (الصقعبي، 2012، ص38).

فبعد أن يتذكر الراوي أول امرأة عرفها قبل ثلاثين سنة، يعود لما يمكن أن نفترض بأنه يقع في حاضر السرد الروائي، بل الماضي القريب من زمن كتابة الرواية المشتركة، الماضي الذي يستمر مع زميليه الراوي أنور والراوي حامد الذين تأثروا ثلاثتهم بموقف النساء الثلاث عندما وصلوا إلى مسقط وضلّوا عن طريق المنتجع فدلّتهم عليه النساء الثلاث اللاتي يستقلن سيارة حمراء يتكرر تأثيرها في أوراق الرواة الثلاثة؛

حتى تغدو بوصفها لازمة سردية قوية التأثير، والسبب في وقوف كل واحدٍ من الرواة الثلاثة على ماضي علاقته بالمرأة الملهمة، بخاصة المرأة التي تظل تحيرهم وتفجّر ذاكرتهم الاعترافية على امتداد المنطوق السردي للرواية على شكل عودة مستمرة لاستكمال ما كان قد توقف عن سرده كل واحد من الرواة الثلاثة، فيما يسمَّى بتقنية الاسترجاع أو التذكر التي تحدَّث عنها نقاد السرد؛ إذ ترى سيزا قاسم (1985)، أن الاسترجاع يتم حين "يترك الراوي مستوى القصّ الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها..إلخ" (ص181)؛ لذلك نجد الراوي الأول حسن، يعود في سياق آخر من أوراقه الاعترافية إلى انتقاد حاضره السردي ذي المفعول الساحر الذي دفعه بمعية صديقيه أنور وحامد.. إلى كتابة رواية. يقول منذ المقطع الأول لورقة أخرى تحمل عنوان (دعاء الغائب): "أشعر أنني سأتوقف عن الكتابة، كيف أحلم بامرأة، لم أرها جيدًا ولم ترني؟ أهو جنون أن نتخيل امرأة أو نساء، نتخيلهن نحن الثلاثة القادمون إلى مسقط لحضور ندوة ومعرض عن التقنية؟" (الصقعبي، 2012، ص61). ثم يعود إلى ماضيه البعيد متذكرًا فتاته (دعاء) التي تعرّف عليها في لندن حين كان طالبًا يسافر لأول مرة في حياته إلى الخارج للدراسة: "أين أنت يا دعاء، ماتت أمك وغادرت لندن، منذ سنوات طويلة، ولكن مازلت تحتلين جزءًا من ذاكرتي" (الصقعبي، 2012، ص61). وفي سياق أوراق أخرى من أوراق حسن الموسومة بـ(سطوة النساء)، يتذكر حسن حدثًا حاضرًا يقع عقب سفرهم الثلاثة إلى مسقط، وله علاقة بالمرأة في مستقبل السرد الروائي، ما دمنا قد افترضنا أن رحلة الرواة الثلاثة إلى مسقط تمثل حاضر السرد باتجاه الماضي أو المستقبل. في هذه الأوراق يحكي لنا حسن عن المرأة التي وجدها في إحدى رحلاته التي وجد فيها امرأة غريبة الأطوار فرضت نفسها على شخصه وسار كالمعتوه خلفها: "هي مغامرة، امرأة جميلة تدعوني للذهاب إلى بيتها وتناول العشاء، ولا أدري ماذا بعد ذلك. لن أخبرها باسمي، سأخبرها بأن اسمي فعلًا مسعود، ولكن لدي بدايات الزهايمر، أنسى كثيرًا" (الصقعبي، 2012، ص75). لكنه في حوار داخلي مع نفسه ينتقد ذاته نسبيًا مع انقياده المطلق لامرأة لا يعرفها: "يا حسن أنت الآن اسمك مسعود، تتجه إلى شقة امرأة جميلة، لا تدري لماذا اختارتك، هل هي ضمن عصابة وهي فرصة للابتزاز، لأكون مختطفًا ويُطلب مبلغ كبير من المال لقاء إعادتي إلى وطني؟ لا أعتقد، أنا إنسان بسيط جدًا، أستاذ جامعي في مجال التقنية" (الصقعبي، 2012، ص77). وهو موقف -قلنا- يقع بُعيد رحلة الرواة الثلاثة إلى مسقط، موقف يعترف به الراوي الأول حسن، متذكرًا الحدث الجوهري الذي دفعه لكتابة هذه الذكرى التي ستكون في سياق الرواية المشتركة: "تذكرت مشروع الرواية ونساء الخليج وسيارة "الإسكاليد الحمراء" لماذا لم تكن تلك النسوة هن الخنساء والبتول وتماضر. لقد استمتعت برفقتهن مع دليلة وكهرمانة (...) لن يصدق أنور وحامد ما حدث لي، ولكن عندما تكتمل هذه الرواية المشتركة سيفاجؤون بالقصة" (الصقعبي، 2012، ص78). أما الآن فما زالت أوراقًا يرصد فيها كل واحد من الرواة الثلاثة ذكرياته على حدة، محورها موقف النساء الثلاث اللاتي كنَّ يقُدْن الإسكاليد الحمراء من هؤلاء الرواة الثلاثة الذين قادتهم تلك النساء إلى المنتجع في مسقط حين ضلّوا طريقهم. يقول الراوي الأول في صدد حكيه عن علاقته بالنساء على سبيل المذكرات الاعترافية: "تذكرت ذلك، وأنا أكتب رواية عن نساء "الإسكاليد الحمراء" اللاتي ساعدننا على الوصول إلى المنتجع في مسقط" (الصقعبي، 2012، ص109). محور لازم الرواة الثلاثة، ونتج عنه نصٌّ روائي، كان دافع كتابته هذا المحور الجوهري في بنية الرواية كلها.

ولكي يوهمنا الراوي الأول حسن فنّيًا بأنه هو من صاغ النص الروائي بقلمه؛ يعود إلى مرحلة بعيدة كان فيها تلميذًا في المدرسة، كما تقول إحدى أوراقه الاعترافية الموسومة بـ"خجول ورومانسي"، وهو في سياق اعترافه، يربط موهبة الكتابة لديه بالمرأة التي عرفها لأول مرة حين أخبره ابن عمته عن أخت أحد الكتّاب الذي سيساعده على تطوير موهبته في الكتابة "أخبرني محمد بأن جارهم في العمارة المقابلة يعمل في إحدى الصحف، وأضاف: "عنده أخت تطيح الطير من السماء"، وأخبرني بأنها فرصة للتعرف عليه وتلقي نصائح منه بكيفية الكتابة.. والتعرف إلى الكتب الجيدة للقراءة، وقال إنه غالبًا ما يكون موجودًا بعد العصر، بالطبع محمد غير حريص على ماجد، وهذا اسمه، بقدر ما هو حريص على لقاء أخته خديجة ورؤيتها" (الصقعبي، 2012، ص ص126-127).

ولكن الراوي حسن كان يتصف وقتها بالخجل؛ لذلك لم يتمكن من عقد علاقة رومانسية بخديجة التي يتذكرها الآن ويحكم على تجربته الأولى تلك بأنها تقع في سياق مرحلة المراهقة، فيعود في نهاية ورقته الاعترافية هذه إلى حاضر سرده بالقول: "ربما لو نفذنا مشروع الكتابة المشتركة مع نور وحامد حقًّا، وصدر الكتاب كرواية أو نصّ مشترك، المهم صدر، ووزّع الكتاب بصورة جيدة، ووصل إلي يد خديجة، فهل ستتذكر الرومانسي الخجول؟ أنا قلت بعض الحقيقة. والحقيقة الأهم أنها فعلًا كانت جميلة، ربما لاتزال كذلك، والأهم أنها تختلف عن كل النساء اللاتي أعرفهن في ذلك الزمان، وربما خيال المراهق المنتقل من المرحلة المتوسطة إلى المرحلة الثانوية واسعًا قليلًا، ولكنه كان أكثر بساطة من هذا الزمان" (الصقعبي، 2012، ص132).

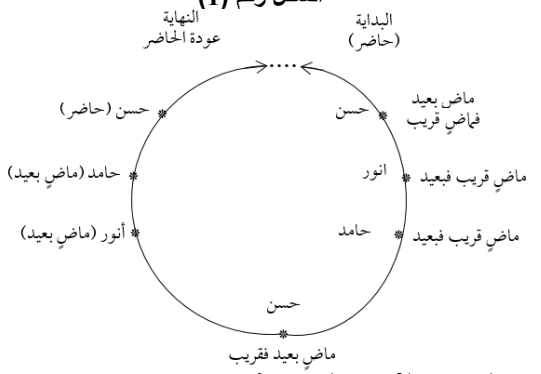
لاحظنا كيف عاد الراوي حسن ليعدّ ما يكتبه نصًّا مشتركًا، موهمًا إيانا بأن خديجة شخصية حقيقية، وأن ما اعترف به من ذكريات ليس كل الحقيقة. والحقيقة تكمن في أنه كان في مرحلة مراهقته خجولًا ورومانسيًا في تعامله مع المرأة.

يقول في سياق ورقة تقع قبل النهاية وتُعنون بـ:(طيف امرأة)، معترفًا بحبه لزوجته الواقعة في حاضر السرد أو ماضيه القريب من الحاضر السردي: "وأنا أحبُّ زوجتي وأرتاح لها كثيرًا، إضافة إلى أنها تعاني غيابي الطويل عن البيت من خلال تفرغي للبحث العلمي" (الصقعبي، 2012، ص145). مكررًا تساؤلاته، وتساؤلات صديقيه أنور وحامد، الملحّة عن سبب كتابتهم رواية، وعن سبب اهتمامهم بالحادثة العابرة في مسقط "لماذا فكرنا بكتابة نصّ قد يكون رواية بعد لقائنا بفتيات الإسكاليد الحمراء. قد تكون الحادثة غريبة، حين تقود نساء سيارة كاديلاك كبيرة، عرفت فيما بعد أن هذه الأنواع من السيارات من فئة الكاديلاك، وهي سيارة أمريكية الصنع، ولكنها سيارات عائلية تستوعب تسعة أشخاص تقريبًا، وهي ليست سيارة شعبية، فغالبًا ما يمتلكها الأثرياء أو الموسرون" (الصقعبي، 2012، ص146).

هذه اللازمة التي تكررت منذ أول السرد الروائي حتى نهايته، والتي كان لها الفضل في الاعتراف المشترك بماضي الرواة الثلاثة، سواء أكان ماضيًا بعيدًا

أم قريبًا أم مستمرًا، باعتراف الرواة الثلاثة بفضل المرأة في كتابة رواية مشتركة: "سأكون جريئًا وأقول: إذا أنجبت الثقافة العربية في المستقبل روائيًا جيدًا فأنتن السبب" (الصقعبي، 2012، ص148). مختتمًا -أي الراوي حسن- ورقته بالقول: "هذه الورقة الأخيرة أو القصاصة، لا أدري ماذا أسميها؛ حيث اتفقنا أن يكتب كل واحد منا ثمانية أوراق.. وبعد ذلك أقوم وأرتبها بعد أن أضع مقدمة ونهاية للأربعة وعشرين جزءًا" (الصقعبي، 2012، ص149). بل مختتمًا ما ورد بعد الأوراق من نهاية تحمل هذا العنوان: (النهاية) هي النهاية التي اختتمها الراوي حسن بقوله: "عمومًا لو أخبرنا ذلك المساء أو أي يوم بذلك عن تلك المرأة ومشروع اللقاء الذي بدأ في الرياض وانتهى في مسقط، لتوقفنا عن التفكير واسترجاع كل علاقاتنا مع النساء، ولما عرفنا مقامات النساء المختلفة" (الصقعبي، 2012، ص166) التي سميت بهن الرواية، ودارت ذكرياتها حولها بتناوب متسق بين الرواة الثلاثة الذين تصدرهم حسن بالحكي منذ البداية ليعود في نهايتها إلى البداية نفسها في صورة يمكن تمثيلها بالشكل الآتي:

الشكل رقم (1)



المحور الثاني: الراوي أنور

هو الراوي الثاني بحسب ترتيب أوراقه في الرواية، ففي ماضٍ قريب متصل بحاضر السرد المتصل بالحديث عن النسوة الثلاث اللاتي كُنَّ يستقلن سيارة حمراء كاديلاك في مسقط، وساعدن الرواة الثلاثة حين ضلوا الطريق إلى المنتجع، ثم يحكي أنور في أوراقه عن علاقته المثالية بجمانة التي أحبّها بصمت، قائلًا مثلًا: "سأحكي قصتي التي بدأت قبل وصولنا لمطار مسقط الدولي. حسن وحامد لا يعرفان أبدًا أنني على علاقة مع فتاة اسمها جمانة" (الصقعبي، 2012، ص21). وفي سياق حكيه عن علاقته القريبة من حاضر السرد، ينتقل إلى ماضيه البعيد، ويحكي عن زوجتيه زينب ونهال: "زينب زوجتي الأولى، أحبّها، طيبة جدًا ومتسامحة، ثمة قرابة تربط بين عائلتي وعائلتها، أنجبت لي ثلاث بنات وولد، الولد جاء منذ أشهر، تلك الفتاة الحلبية الجميلة أحببتها أيضًا، وحزنت عندما استلمت تقريرًا طبّيًا يوضح بأنها عاقر، لا بأس ستبقى زوجتي وإن لم تنجب أبناء" (الصقعبي، 2012، ص22).

ليقف على طبيعة علاقته لاحقًا في ورقة جديدة من أوراق ذكرياته مع المرأة، بعنوان (فابتسامة) معرفًا بصديقة له في العمل اسمها (جمانة) أو جمان: "جمان اسمها، هذه المرأة التي جعلتني أتوقف عند هذا الجناح، تحدَّث، سأسمعك دون تركيز، أمامي جمانة، سأتأملها دون أن يلحظ ذلك أحد" (الصقعبي، 2012، ص40).

ويظل الراوي الثاني أنور في انشغال تفكيره بجمانة يعيش صراعًا بين حبّه لها والمثل والقيم التي يؤمن بها، يقول في سياق إحدى أوراقه: "ولكن من الأفضل أن أبتعد كثيرًا عن جمانة، فبكل تأكيد هي ليست من النساء اللاتي يقعن في شباك العلاقات بسهولة، هي جادّة، ربما هي متزوجة، كيف لم أفكر بذلك، فقط عرفت اسمها، ولكن وجودها في المعرض يتعبني كثيرًا، أكاد أسمع صوتها وهي تتحدث، أكاد أتنشق عبقها، على الرغم من أن موقع الجناح الذي توجد به بعيدًا عن المكان الذي أجلس فيه" (الصقعبي، 2012، ص65).

وهو؛ أي الراوي أنور، يتأمل أثناء حكيه عن جمانة أكثر من امرأة صادفها في عمله وفي رحلاته، مواصلًا ذكرياته عن جمانة التي أحبها ولم يشأ أن تكون الزوجة الثالثة؛ احترامًا لها ولجدّيتها في العمل، محاورًا نفسه بانفعال أخفاه وهو حبّه لجمانة. يقول في مطلع ورقة جديدة تحمل عنوان (فموعد): "هل أسميها المرأة الزئبق أم المرأة اللغز؟ إنها جمانة، بعد إرسالها عنوان بريدها الإلكتروني، أرسلت لها صورة الجواز، وبعد ثلاثة أيام تقريبًا أرسلت لي عبر بريدها الإلكتروني رقم وموعد الرحلة إلى دبي، قرّرت أن أتصل بها لأشكرها، كان هاتفها المحمول مغلقًا، كنت متشوّقًا لمعرفة هل ستكون معنا في اللقاء" (الصقعبي، 2012، ص80).

وهو لقاء العمل المشترك الذي عرَّفه بها، عائدًا في سياق هذه الورقة الاعترافية إلى ماضٍ يقع قبل تعرُّفه على جمانة، هو ماضي زوجتيه زينب ونهال، بالقول: "الجميل أنني انتهيت من إجراءات تبنّي الطفلة من دار الرعاية الاجتماعية، عمر الطفلة سنة، زوجتي نهال كانت سعيدة بها، هيّأت لها غرفة، حملت الطفلة إلى زوجتي الأولى زينب التي لم ينضب حليبها لترضعها، ولتكون مستقبلًا أختًا بالرضاع لأبنائي وفق توصية بعض الأقارب..إلخ" (الصقعبي، 2012، ص91).

ثم يعود إلى ماضيه القريب فيحكي عن إعجابه المطلق بجمانة، واصفًا إياها بالقول: "جسدها المتناسق أعطى للعباءة السوداء نسقًا جميلًا، أضفى عليه ما اشتغلته الأيادي في جوانب شالها وعباءتها من صنعة أبدع فيها حائك خطوط الزري، فتلألأت وأضفت على المكان أشعة غير منظورة، بهجة خاصة، لم تبالغ في مساحيق الزينة، تعرف أنها جاءت إلى مكان يتطلب الجدّية والصرامة والخشونة، ولكن مع ذلك أضفت أناقة وجمالًا على كل ما يحيط بنا، شارك ذلك عبقٌ جميل، من رائحة عطر اقترن بها الشرق مع الغرب" (الصقعبي، 2012، ص ص93-94).

وهو وصف يتأمل من خلاله أنور في جسد المحبوبة التي أخفى عنها ما يشعر به من إعجاب وحب؛ لتأتي هذه الأوراق، بل المذكرات الاعترافية، بإفشاء السر الذي سيكون مستقبلًا بين يدي صديقيه حسن وحامد وجميع القرَّاء. ولانشغال قلب أنور بهذه المرأة الجميلة والجادة؛ يتّخذ الحكي عنها حيّزًا واسعًا من أوراقه التي تريدها أن تكون حاضرة طوال الوقت، باحثًا عنها مشغولًا بها. ففي مطلع أوراق أخَر تحمل عنوان "فلقاء" مكملًا تسمية أوراقه الاعترافية ببيت شعر لأحمد شوقي يقول فيه: نظرةٌ، فابتسامةٌ، فلوعةٌ، فموعدٌ، فلقاءُ؛ بحيث تتسمَّى كل ورقة بكلمة من هذا البيت الشعري الذي ينسجم والحالة العاطفية التي تهيمن على قلب أنور في علاقته بالنساء عمومًا. يقول في مطلع ورقة جديدة: "أين هي؟ لم تستقبلني، ولم أرها في الفندق، سألت عنها قيل إنها غير موجودة، عرفت أنها لم تحضر إلى دبي بعد، غدًا صباحًا افتتاح الملتقى، أنا لا يهمني الملتقى أبدًا، وحتى الاحتفاء الخاص بي عندما

استقبلني في المطار المسؤول الأول في الشركة برفقة جورج ومحمود والجناح الفاخر الذي أعدّ لإقامتي في الفندق المطلّ على البحر في جميرا، أريد أن التقي بتلك المرأة الجميلة "جمانة" (الصقعبي، 2012، ص111).

فقلبه مشغول بها، حتى في سياق العمل الجاد، يسأل عنها كل من يعرفها، كما يعترف الآن بتفاصيل ذلك: "سألت جويل عن جمانة، وهل تعرفها من قبل، فأجابت إنها تعرفها منذ سنوات، من أنشط الفتيات وأكثرهن جدية، وقالت بأنها نموذج جيد للمرأة السعودية" (الصقعبي، 2012، ص115). لكنه يعود إلى تذكر ماضيه البعيد في علاقته بزوجتيه زينب ونهال، فيقول في مطلع ورقة جديدة: "حين تزوجت زينب كنت أتوقع أنني دخلت مرحلة الحياة المستقرة والآمنة، ولكن، ربما كان هناك بعض الاستقرار وكثير من الأمان، ولكن لم تكن زينب المرأة التي أردت، ليست قبيحة بل جميلة، وهي حلم كل رجل، وأكثر من ذلك تقدّر عملي وتدعمني بالرأي وتهيئة كل الأسباب لأكون رجل أعمال ناجح، أحببتها، وزاد حبي لها عندما رزقنا الله أولادًا، طيبة جدًا، ماهرة في عملها، وفي أعمال البيت، تدير شؤون المنزل باقتدار، وكانت ولاتزال تحلم بأن تكون الوحيدة في مملكتنا الزوجية؛ لذا فليس بغريب أن تغضب وتغادر منزلنا لعدة أيام عندما عدت من سوريا متزوجًا نهال" (الصقعبي، 2012، ص133).

فالراوي الثاني أنور يعود إلى ماضي علاقته بزوجته زينب فزوجته نهال، في أكثر من ورقة سردية يشعر فيها بنوع من تأنيب الضمير المتكرر الذي وقف حائلًا دون أن يطلب الزواج من جمانة الواقعة في ماضي السرد القريب من حاضره. يقول في سياق آخر من المذكرات الاعترافية عن علاقته بزوجته الثانية نهال: "قدمت نهال إلى السعودية وهي تعلم بأنها الزوجة الثانية، وتعلم بأنها ستُحارب وستكون منبوذة من أسرتي، لا سيما زوجتي وأبنائي، ولكنها قابلت الجميع بالطيب، وتقبلت بصدر رحب وضعها..إلخ" (الصقعبي، 2012، ص135). ثم يضع الراوي الثاني أنور بين أيدينا سبب حبّه لجمانة، كأنما هو في تحقيق المطلوب فيه الدفاع عن نفسه؛ لذلك يعترف بين أيدينا بالقول: "زوجتان، امرأتان مختلفتان، إحداهما من نجد، والأخرى من الشام، مختلفتان بكل شيء، حتى بالتعبير عن مشاعرهما الخاصة وعلاقتهما بالرجل، مع مرور الأيام بدأت أشعر بأن المرأتين على اختلافهما، إلا أن ثمة أمرًا ينقصهما وهو النفوذ، المرأتان طيبتان جدًا ومخلصتان لي، ولكن هل هذا يكفي؟ أشعر بأن ثمة امرأة لم أجدها بعد، لا تشبههما أبدًا، فعندما رأيت جمانة انتابني زلزال خاص، هل هذه هي المرأة الحلم..إلخ" (الصقعبي، 2012، ص135).

ثم يتراجع قليلًا، يعاني كثيرًا، يتردد أكثر، ويقرر: "قد تكون كذلك، وهذا يجعل أمر الوصول إليها صعبًا؛ لأن من المستحيل أن تفكر أو أفكر أنا بأن تكون زوجة ثالثة لي، ولن أضحي بزوجتيَّ الاثنتين، ولكن لتكن صديقة، لتكن صديقة خاصة" (الصقعبي، 2012، ص136). ويستمر الصراع النفسي وتستمر الأوراق الاعترافية شكلًا من أشكال التنفيس عن الذات والتخلص من انفعالاتها بكتابة هذه الأوراق. وتستمر علاقة هذا الراوي الثاني أنور بجمانة التي لم يكن يعرفها صديقاه الراويان حسن وحامد، حتى يقترب حاضره من حاضرهما المتصل بالمعرض الذي سيقام في مسقط، وقبله سيقابل الرواة الثلاثة حين ضلوا طريق المنتجع.. النساء الثلاث اللاتي كن يستقلن سيارة حمراء كاديلاك، واللاتي أرشدن الرواة الثلاثة إلى طريق المنتجع.. يقول الراوي الثاني أنور وهو يقترب كثيرًا من الحاضر السردي: "هاتفتها قبل مغادرتي مطار الرياض، قلت إنني سأكون في مسقط بعد قرابة الساعتين، برفقتي حسن وحامد، هي لا تعرفهما، ربما تعرف قليلًا حسن، لكنها لا تعرف مطلقًا حامد، سألتها كيف أراك؟ قالت أنا لدي اجتماع مع ممثل شركة عالمية، ثم أردفت، سنلتقي غدًا في المعرض، حسن وحامد لا يعرفان أبدًا أنني سأقابل جمانة، بل إنهما لا يعلمان عن علاقتي بهذه المرأة الجميلة التي اكتفيت بأن تكون صديقة لي" (الصقعبي، 2012، ص153).

لكنهما سيعرفان إما عن طريقه هو مباشرة، لاحقًا. أو عقب قراءة هذه المذكرات الاعترافية التي تجمع بين أوراق الرواة الثلاثة. وقبل أن ينهي أنور ورقته الاعترافية الأخيرة، أخذ يحكي لنا عن وصوله هو وصديقيه حسن وحامد.. إلى مسقط؛ حيث استأجر سيارة متواضعة قادها باتجاه المنتجع الذي سيقيم فيه مؤقتًا الأصدقاء الثلاثة في عودة إلى بداية الحاضر السردي، أو -كما نطلق عليه- الماضي القريب، حين قابل الأصدقاء الثلاثة النساء الثلاث اللاتي كنَّ يقُدن سيارة كاديلاك حمراء، وحين أرشدن الأصدقاء الثلاثة بعد أن ضلوا طريقهم إلى المنتجع وحسب، يقول أنور في سياق تذكر هذا الموقف الذي كان له أثره في نفوس الرواة الثلاثة: "بدأت أمشي بهدوء، توجّهت إلى المكان فلمحت سيارة بها ثلاث نساء، نوع السيارة كاديلاك إسكاليد، ولونها أحمر. اللون الأحمر، والنساء والليل، والضياع جعلني أحدّق ببلاهة بتلك السيارة التي مرت من جانب سيارتنا لتقف عند إشارة ضوئية، دعوت الله أن تضيء الأحمر لنقف بجانبها، وفعلًا أصبحت سيارتي بجانب الإسكاليد، فبادرت بالسؤال عن الطريق إلى المنتجع، لا مجال للإجابة أبدًا، فالإشارة أضاءت اللون الأخضر ولكن المرأة التي تقود السيارة قالت اتبعوني، كنا بعيدين قليلًا عن المنتجع. كانت هناك امرأة في المقعد الأمامي وأخرى في المقعد الخلفي، ثلاث نساء وثلاثة رجال، هل هي أرادت ذلك؟ تبعناهن حتى مدخل المنتجع، عند ذلك شكرتهن وطلبت أن يتناولن معنا فنجان قهوة تعبيرًا عن الشكر، لكنهن غادرن المكان مباشرة" (الصقعبي، 2012، ص ص154-155).

هكذا صاغ أنور في ورقته الأخيرة موقف النساء الثلاث الذي أثّر في نفسه الأثر ذاته في صديقيه الآخرين، وجعله يفكر مثلما فكَّر صديقاه في كتابة رواية مشتركة عن علاقة الرواة الثلاثة بالمرأة التي شغلتهم ماضيًا وحاضرًا مفتوحًا على المستقبل، رواية تكون عبارة عن مذكرات اعترافية تجمع بين أوراق الأصدقاء الثلاثة أو الرواة الثلاثة. يقول أنور مختتمًا ورقته الأخيرة: "أعرف أن ما كتبته في هذا الجزء أشبه بالاعتراف، ربما غضب مني حسن وحامد، ولكن أثق بطيبتهما، وبكل تأكيد لن أطلعهما على الأوراق التي كتبتها حتى أتأكد من انتهائهما من كتابة الأوراق أو القصاصات الثماني، حسب اتفاقنا، وبعد ذلك تبدأ مسؤولية حسن لمراجعتها وصياغة ما هو ركيك منها" (الصقعبي، 2012، ص156).

معلنًا أن جمانة ستبقى صديقة له: "ستبقى جمانة صديقة خاصة، ابنة الوطن التي أحترمها كثيرًا، وأنا سعيد بزوجتيَّ زينب ونهال، لن يكون هناك امرأة ثالثة، كل واحدة منهما تضفي على حياتي نكهة خاصة، يجب أن نحترم نساء الوطن، أنا لا أحب المباشرة في الحديث، ولا أريد أن أصبح واعظًا، بل إن ما أكتبه الآن تأكيد بأن من السهولة أن يرسم كل واحدٍ صورة سيئة لنفسه، ولكن الأمر الصعب هو رسم الصورة الجميلة

التي يحترمها الجميع ويعلقونها في صدور مجالسهم" (الصقعبي، 2012، ص156).

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

المحور الثالث: الراوي حامد

الراوي الثالث بحسب ترتيبه بين أوراق هؤلاء الأصدقاء الثلاثة: (حسن، أنور، حامد) سوف نتتبّع أوراقه الاعترافية حسب تناوبه في الحكي مع صديقيه على النحو الآتي:

في أول ورقة اعترافية له، ينطلق هذا الراوي الثالث من الحاضر السردي؛ والسبب في فيضان ذاكرته، وهو النسوة الثلاث اللاتي أرشدن الأصدقاء الثلاثة إلى المنتجع في العاصمة العمانية مسقط، يقول في مطلع ورقته الأولى، مثلًا: "أنا حامد، هل يكفي ذلك، وماذا عساني أن أكتب؟ هل أكتب عن ثلاث نساء، وأنا بعيد عنهن لا أعرفهن ولا أتخيلهن؟!" (الصقعبي، 2012، ص27). هكذا افتتح الراوي الثالث حامد بالانطلاق من حاضر السرد الذي كان السبب في كتابة الأصدقاء الثلاثة روايتهم الموسومة بـ"مقامات النساء"؛ لينفتح على ماضيه البعيد في أسطر لاحقة لمطلع الورقة، ذلك الماضي الذي يتذكر فيه حامد نفسه حين كان طفلًا لم يبلغ العشر سنوات، بعد، وكان مع ذلك مغرمًا بابنة خاله منصور (وفاء)، وكيف انتابته قضية الرضاعة من نساء متعددات أرضعنه حين فقد والدته وهو في سن الرضاعة. وبسبب رضاعته من عدّة نساء؛ يقع في مشاكل لها أول وليس لها آخر، تؤدي إلى عدم زواجه من الفتيات اللاتي تقدّم لخطبتهن؛ لأنهن كنَّ في الغالب أخواته في الرضاعة، مع تعلّقه بوفاء؛ لأنها كانت كما قيل له، تشبه أمّه، إلى حدّ الظنّ بأن واحدة من النساء الثلاث صاحبات السيارة الحمراء اللاتي قابلهن الرواة الثلاثة في مسقط: "أخاف أن أبحث عن فتيات "الإسكاليد الحمراء" فأفاجأ بصدّ إحداهن: حامد أليس من العيب مغازلة أختك، ولكن لأني التزمت بكتابة قصة مفتوحة قد يكون لها علاقة بالنسوة الثلاث؛ فسأكون صادقًا وأتحدث عني، عن حامد" (الصقعبي، 2012، ص28). مختتمًا ورقته بالقول: "لم أتزوج حتى الآن، ربما لم أجد من يشبهها. ولكن ربما إحدى نساء (الإسكاليد الحمراء) تشبه ابنة خالي، غريب أنا!! لابدّ أن أبحث عنهن" (الصقعبي، 2012، ص29). فهو يرى أن مشكلته الخاصة بأمر رضاعته من عدّة نساء، بناتهن في معظم الأحيان أخواته.. حلّ هذه المشكلة قد تكون عند نساء الإسكاليد الحمراء، ولذلك يتخيل أن الحلَّ عندهن، وأنه لابدّ من البحث عنهن، ليعود في ورقة أخرى وجميع أوراقه الاعترافية إلى الماضي؛ ماضي فشله بالزواج من امرأة لا تكون أخته الرضاعة: "كنت قد تجاوزت الثلاثين من عمري، وبالطبع والدي الذي يرغب برؤية حفيده في وقت مبكّر، خيَّبت أمله، وسعد بأحفاده من أبناء زوجته الثانية" (الصقعبي، 2012، ص43). وهو في سياق أوراقه الاعترافية يعود لماضي علاقته بالمرأة، فيتذكر سلمى التي كلّمته عنها ابنة خاله هدى التي تكبره بسنوات، ويوافق على الزواج منها: "طلبت من أختي هدى أن تُحضر لي بعض الصور لسلمى؛ لأتأكد من أنها تشبه ابنة خالي وفاء، لم تستطع وقالت: سلمى تستاهلك، سمعت عنها كلامًا جميلًا، انتظر حتى تراها، وبكل تأكيد ستعجبك" (الصقعبي، 2012، ص44). لكن حامدًا لم يتزوج من سلمى؛ لأنها وافقت على الزواج من أحد أقاربها، ليقفز من ماضيه البعيد باتجاه حاضره السردي بالقول: "ربما كانت إحدى النسوة الثلاث في الإسكاليد الحمراء، اللاتي ساعدننا لمعرفة الطريق إلى المنتجع، ليتني سألتهن: هل إحداكن تدعى سلمى، ولو أجابت إحداهن بقولها: أنا سلمى، ماذا تريد، ماذا عساي أن أقول لها؟" (الصقعبي، 2012، ص46). مختتمًا ورقته بسؤال يشغله ويشغل صديقيه حسن وأنور، هو من يكنُّ النسوة الثلاث واصلًا ماضيه البعيد بحاضره السردي بالقول: "أنا أتوقع لو تعرَّف (أنور) على إحدى نساء الإسكاليد، وأعجب بها لتزوَّجها دون تردّد، ونكون أنا وحسن شهود هذا الزواج، ها أنا أبوح بما لديَّ، ربما أتذكر لاحقًا حكاية أخرى" (الصقعبي، 2012، ص46). لكنه لا يمتلك قدرة أنور في تعاملة مع المرأة. وفي مطلع ورقة اعترافية أخرى، يقرأ حامد واقعه الذي وجد نفسه فيه يملك علاقة واسعة من النساء اللاتي أرضعنه في ماضٍ بعيد شكّل له عقدةً مع المرأة التي لا تصلح في الغالب زوجة له بل أختًا وحسب: "موت أمي وأنا رضيع، حقّق لي علاقة خاصة بالنساء، ليصبحن أمهات وعمّات وخالات وأخوات وبنات إخوان وأخوات، عدد كبير من النساء تربطني بهن علاقة الرضاع، على الرغم من ذلك، وبعد أن كبرت ابتعدت عن أكثر تلك الأسر، فأصبحت غريبًا عن أغلبهم، وبعض النساء رفضن أن يرفعن الغطاء عن وجوههن عندما قابلنني؛ حياءً في مناسبات مختلفة، على الرغم من وجود قرابة بيننا. بموجب الرضاعة من أمٍّ أو أخت" (الصقعبي، 2012، ص55).

وهو لذلك الماضي البعيد والأليم؛ يفشل في الحصول على امرأة، تصلح أن تكون زوجة له. ولأنه لم ييأس من أمل الحصول على امرأة حتى لو كانت (منى) التي اختارتها له زوجة أبيه ووافق هو وبدأ في التجهيزات للزواج من منى التي يكتشف أنه بسبب الرضاعة ذاته لا يتزوجها: "سمعت والدي يقول: الدكتورة منى لا تصلح لك، صدمتني كلماته، حاولت أن استرجع ما دار بيني وبينها من حديث في آخر لقاء بها، ليس هناك ما يوحي بخلاف أو سبب للرفض، تذكرت مشكلة الرضاعة، قلت لا يوجد قرابة أو رضاع بين أسرتينا، أجاب مباشرةً: بل هناك رضاع، هناك امرأة أرضعتك في الأيام الأولى من مرض والدتك في الخرج، هذه المرأة لها ابن، هذا الابن أصبح أخًا لك بالرضاع، زوجته أرضعت الدكتورة منى؛ لذا فأنت عمها" (الصقعبي، 2012، ص58).

ليقع هذا الراوي الثالث في حيرة من أمر البحث عن زوجة ليست أختًا له بالرضاع: "يا لهذه القطرات من الحليب، كيف تجمع بين الناس، أثداء النساء أصابها الجفاف في زمننا الحاضر، وتحول الجميع إلى الألبان المعلبة، فهل سيصبح كل البشر إخوة؟" (الصقعبي، 2012، ص58). لائذًا في نهاية ورقته الاعترافية بحاضر السرد المتصل بالنساء الثلاث، صاحبات السيارة الحمراء، بالقول: "كنت أتمنى لو قابلت نساء سيارة الإسكاليد الحمراء دعوتنا لهنَّ بالتوجّه للمجتمع وقبول استضافتهن بشرب فنجان من القهوة، سأسألهن عن الرضاعة، قد تكون إحداهن قريبة لي، وإلا لماذا منى تحديدًا هي التي أصبحت ابنة أخي بالرضاع؟!" (الصقعبي، 2012، ص60). فالراوي الثالث حامد يبحث في حاضر السرد عن إجابة لمشكلته الماضية في

الحصول على زوجة ليست أختًا له بالرضاعة، فيشعر بمشكلته مثلًا صديقه الراوي الثاني أنور الذي يعرفه منذ الطفولة، قائلًا في مطلع ورقة اعترافية جديدة: "أثق كثيرًا بأنور، وأعرف أنه يقدّر صداقة بدأت منذ مرحلة الطفولة " (الصقعبي، 2012، ص69). لكنه لم يبحْ له عن بعض مشكلاته مع المرأة: "وممّا لم أبح به هو مساعدتي في تأثيث الشقة التي كانت ستضمني مع منى بعد أن تصبح زوجة لي، قبل اكتشاف الرضاعة، والتي تحوَّلت من خطيبة أتمناها إلى ابنة أخ لا تجوز لي أبدًا؛ لذا فقد شجعني على الذهاب إلى سوريا للبحث عن زوجة" (الصقعبي، 2012، ص69).

قبل أن يعود إلى الماضي البعيد الذي كان له الأثر البالغ في عدم حصوله على زوجة: "أنا فقدت أمّي في طفولتي، وفتحت عيني على أكثر من أمّ وأخت وابنة أخ أو أخت وعمّة وخالة، نساء لن يعوضنني فقد الأم" (الصقعبي، 2012، ص70)؛ لذلك ظل يتخيّل أن حلّ مشكلته يكمن عند النساء الثلاث اللاتي كنَّ يقُدنَ السيارة الإسكاليد الحمراء في حاضر السرد الروائي: "وأنور عرف أن لديّ أحلامي الخاصة، وربما توقع أن زوجة المستقبل سأجدها من حيث لا يتوقع الجميع؛ لذا فقد كان أكثرنا حماسًا وهو يتحدث عن نساء "الإسكاليد الحمراء" اللاتي أوصلننا إلى مدخل المنتجع" (الصقعبي، 2012، ص70). سابحًا في أحلامه بهن، عائدًا في ورقة تالية إلى تذكر حاله حين كان يحلم بأن يكون فنانًا موسيقيًا مشهورًا حين اتخذ اسم شهرة فني أرفقه بتسجيلاته على اليوتيوب الذي جعل إحدى النساء تعجب به وبموسيقاه: "أبقيت اسم "شريف الأعشى" خاصًّا بي، وقررت أن أسجّل بعض الأغنيات الخاصة على اليوتيوب، تحت ذلك المسمّى مع وضع إيميلي الخاص" (الصقعبي، 2012، ص98)؛ حيث تلقى رسالة على بريده الإلكتروني أرسلتها إحدى المعجبات، قائلة في سياقها الذي رصدته مذكراته الاعترافية: "الأستاذ شريف، تحياتي، أنا معجبة بعزفك على العود، هل بالإمكان تدريبي على العزف؟ ريهام. رددت على الرسالة (الفنانة ريهام، سعيد برسالتك، أنا مستعدٌّ للتدريب، حدّدي الزمان والمكان، شريف.. إلخ" (الصقعبي، 2012، ص99). وإذ ذاك؛ يطير حامد من الفرح بالتعرف على امرأة بالتأكيد أنها ليست أخته بالرضاعة، ويحاول في مذكراته الاعترافية إقناع قرَّائه القادمين بصدق ما حكى قائلًا: "صدّقوني إنني أشعر بمتعة خاصة، متعة الانتظار، غدًا سأقابل امرأة، لا أعرفها ولا تعرفني، استمعت إلى عزفي وغنائي عبر الإنترنت فأعجبها العزف، وقررت أن تستفيد من إبداعي، ولكن لماذا أنا؟" (الصقعبي، 2012، ص100). سابحًا في أحلام لقائه القادم بها، متمنيًا أن يتزوجها وأن يتخلص من عقدة أخوّته لها بالرضاعة: "ربما تتطور العلاقة وتصبح زوجة لي، أعتقد، لن أخاف بأن يكون بيني وبينها رضاع، هي من المنطقة الشرقية وأنا من الخرج" (الصقعبي، 2012، ص101). لكن حظّه المشؤوم مع المرأة لم يجعله يستمتع بقرب موعد اللقاء، فقد وصلته رسالة بأن والده أصبح في ذمّة الله، وعليه حضور العزاء حالًا في موعد اللقاء المنشود بامرأة؛ لذلك نجد هذا الراوي الثالث بضمير الأنا، يبدأ ورقته الجديدة بالوقوف على ذكريات والده الماضية، عائدًا إلى تأدية مراسم العزاء مع إخوته، وملغيًا موعد لقائه مع المعجبة بعزفه ريهام. وفي العزاء يقول حامد: "كنت الوحيد من إخوتي الذي تلقّى العزاء من أغلب النساء؛ لعلاقة الرضاع، بعضهن يقدّمن العزاء فعلًا، وبعضهن يردن أن يعرفن كيف أصبح حامد، وهل تغيَّر، وهل بدأت ملامح الشيب تغزوه، وكان عتبهنَّ يطوّقني؛ لابتعادي عنهنَّ، لاسيّما النساء اللاتي أرضعنني. كان عتبهنَّ أكبر؛ لأن اللبن لا يغدو ماءً، وهن أمهاتي بموجب قطرات اللبن المشبعة التي تناولتها عندما كنت رضيعًا، فلهنَّ الحق أن أزورهنَّ وأسلِّم عليهنَّ وأقبّل رؤوسهن" (الصقعبي، 2012، ص118).

لتصله عقب ذلك بأيام رسالة من المعجبة ريهام، ويحيّره إصرارها على أن يعلّمها حامد العزف؛ ليخبرها أن أباه قد توفي، مقررًا لاحقًا بأن يدع المجال لاسم الشهرة الذي أطلقه على نفسه في الإنترنت أن ينتشله من علاقته بالنساء الميؤوسة. يعود حامد بعد وفاة والده بأشهر إلى مراسلة المعجبة ريهام، ويتأهب للتعرف على مريم التي اختارتها أخته بالرضاعة هدى له، ولا يستقر قلقه من إمكانية الحصول على زوجة أبدًا؛ إذ تتضارب المواعيد: موعده مع ريهام، وموعده مع عائلة مريم، ويعجز عن اتخاذ القرار المناسب الذي تأجّل فيه موعده مع ريهام ليوافق على مقابلة عائلة مريم؛ لعله ينجح هذه المرة في الحصول على زوجة المستقبل، لكنه للأسف يصاب بخيبة أمل في الزواج من مريم التي رفضته؛ لكونها متدينة، وهو حسب اكتشاف الأخ الأصغر لمريم أن حامد يحب الغناء والعزف، وقد شاهد صورته في اليوتيوب، لتفشل علاقته بها وبريهام المعجبة به التي انقطعت عنه لظروف عائلية: "هل ستبعدني تلك المقاطع "الموسيقية في النت" عن مريم، وهي التي ستقرّبني من ريهام؟ هل سأتلقّى الرفض من مريم خلال هذين اليومين، وأنتظر تحسّن ظروف ريهام العائلية؛ لأقابلها في البحرين، وأعلمها العزف على العود؟ بدأت أشعر بالصداع، نمت" (الصقعبي، 2012، ص163).

لكنها تقطع علاقتها به فجأة، وتنقطع عنه كما تحكي مذكرات حامد الماضية مع النساء، لنجده يعود ثانية يبحث عن إجابات لقدره المشؤوم؛ لعلها توجد عند نساء الإسكاليد الحمراء، متمنّيًا لو كنَّ سمحن له بالحوار معهنّ لحل مشكلته الأزلية مع المرأة التي لم يتزوجها بعد، يتساءل عبر حوار داخلي طويل نسبيًا يقول فيه: "وتبخر الحلم، هل سأقضي عمري أبحث عن امرأة؟ هل نساء الإسكاليد الحمراء، يبحثن عن رجال؟ لاسيّما المرأة التي كانت تجلس في المقعد الخلفي مثلي أرادت أن تفتح باب الحوار، ربما لتبدأ علاقة ما، هل هي مثلي تعيش بعيدًا عن حلم رجل؟ هل هنّ في جولاتهن بالسيارة، في ذلك المساء يبحثن عن رجال؟ وكان قرارهنَّ بأن أولئك الرجال لا يصلحون أبدًا، فهم ليسوا أثرياء بدليل السيارة التي يركبونها (..). هل العلاقة بين الرجل والمرأة شائكة؟ قلّة من يستطيعون أن يحقّقوا تلك العلاقة، ويتعرف على المرأة التي يريد بسهولة" (الصقعبي، 2012، ص164).

ويختم ورقته الاعترافية الأخيرة بالقول: "من المفترض أن هذه هي الورقة الأخيرة التي أكتبها، والتي سيتناولها حسن مع بقية الأوراق ليراجعها، ويغيّر فيها إذا اقتضى الأمر ذلك، كنت أتمنى لو أنهيتها بخبر سعيد، موافقة مريم على الزواج، أو رؤية ريهام، ولكن، ربما لي حكاية أخرى" (الصقعبي، 2012، ص164).

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

الخاتمة:

بعد أن تتبَّعت الباحثة ظاهرة الرَّاوي المتعدِّد المهيمنة على بنية الرواية المختارة كعينة للدراسة، خلصت إلى عدة نتائج أوجزتها في الآتي:

1-على الرغم من واقعية هذه الرواية فنّيًا، فإن التوظيف البنيوي بأدواته البنيوية المستعملة في هذا البحث؛ أسهم في الكشف عن تقنية تعدد الرواة وتوظيفاتها داخل النص الروائي؛ مما يجعل هذه الرواية حديثة بامتياز؛ إذ إن التقنية (أي تعدد الرواة) التي انفتحت على أبرز تقنيات تيار الوعي، وهي تقنية الاسترجاع، هي التي ميّزت أزمنة الرواية الماضية والحاضرة، وبخاصة من حيث التقديم والتأخير اللَّذين قاما بوظيفة بنيوية وجمالية تتلخص في سدِّ الثغرات والفجوات التي كانت ستحدث لولا تقنية الاسترجاع بأنواعه الثلاثة (الخارجي، والداخلي، والمزجي) عند تناوب الحكي بين الأصدقاء الثلاثة (حسن، وأنور، وحامد) على امتداد المنطوق السردي.

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

3-الرواية في علاقتها بتقنية المذكرات الاعترافية تبدو كأنها سيرة ذاتية لكل راوٍ من الرواة الثلاثة، لكنها -من وجهة نظر المنهج البنيوي- قناعٌ فنِّيٌ يستتر خلفه الرواة الثلاثة؛ لإقناعنا -فنّيًا- بأننا أمام سيرة ذاتية هي في الحقيقة لعبة فنية وظّفها المؤلف توظيفًا بنيويًا؛ للكشف عن جماليات هذا المتخيل السردي الذي قرأناه وأسميناه –مجازًا- سيرةً ذاتية.

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

المراجع

إبراهيم، عبدالله. (1990). *المتخيّل السردي. مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة*. ط1. بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

باختين، ميخائيل. (1986). *شعرية دوستويفسكي*. ترجمة: جميل نصيف التكريتي. مراجعة: حياة شرارة. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

بارت، رولان. (1993). *مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص*. ترجمة: منذر عيّاشي. ط1. حلب: مركز الإنماء الحضاري.

توماشفسكي، بوريس. (1982). *نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس*. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ط1. المغرب: مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين.

ثامر، فاضل. (1992). "*مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي*". ط1. الإمارات: أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية.

الحجمري، عبدالفتاح. (1996). *عتبات النص؛ البنية والدلالة*. الدار البيضاء: منشورات الرابطة.

حمداوي، جميل. (2012). "الرواية البوليفونية والرواية المتعددة الأصوات". شبكة الألوكة الثانية. استرجع من الموقع: https://www.alukah.net/publications_competitions

السعيدي، محمد. (2015 يوليو). "تعدد الرواة بديلًا عن (تعدد الأصوات) في الرواية العراقية الحديثة (1966- 2014)". *مجلة الكلمة*. (99). استرجع من الموقع: http://www.alkalimah.net/Articles/Read/7471

الصقعبي، عبدالعزيز. (2012). *مقامات النساء*. ط1. بيروت: جداول للنشر والتوزيع.

بو طيب، عبدالعالي. (1993م). "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف". مجلة فصول. 11(4). 68-75.

العيد، يمنى. (1990). *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*. ط1. بيروت: دار الفارابي.

الفوّاز، علي. (2019، يناير، 21). "هل تحمل ثقافتنا أدب الاعتراف؟". الشرق الأوسط. (14664). استرجع من الموقع: https://aawsat.com/home/article

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

لحمداني، حميد. (1991). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*. ط1. بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

مرتاض، عبدالملك. (1995). *تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

ويليك، رينيه؛ وارين، أوستن. (1985). *نظرية الأدب*. ترجمة: محيي الدين صبحي. مراجعة: حسام الخطيب، ط3. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

يقطين، سعيد. (1989). *تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد - التبئير)*. ط1. بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.