فضاء السيرة الذاتية
في روايات أميمة الخميس

د/ محمد بن خليفة بن بطاح الخزي (*)

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة فضاء السيرة الذاتية في روايات أميمة الخميس على ضوء الميثاق الاستيهامي لدى الناقد الفرنسي فيليب لوجون، متجهة بالقراءة والتحليل نحو فضائين أساسيين، الفضاء الأول الفضاء المرجعي المغلق وتضمن فضاء الأسلوب وفضاء السرد، والفضاء الثاني الفضاء المرجعي المفتوح وتضمن الفضاء المحيط والفضاء الإنساني.

وقد تشكل فضاء السيرة الذاتية في روايات أميمة الخميس بتنوع دال وكثافة موحية بما وسم عملية القراءة والتحليل والبحث بالوجاهة وبما أفضى بها إلى التأكيد على حضور الذات الكاتبة في المتون السردية وتداخلها وتماهيها معها باندغام وامتزاج فائقين، فتعاضد الأسلوب والسرد والمكان والزمان والإنسان في رسم ملامح إحالة مرجعية دائمة.

الكلمات المفتاحية: السيرة الذاتية، الميثاق الاستيهامي، أميمة الخميس، الفضاء، الرواية

(*) أستاذ السرد المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها–كلية اللغات والعلوم الإنسانية– جامعة القصيم– بريدة– المملكة العربية السعودية.

المقدمة:

تعد أميمة الخميس إحدى أهم الروائيات السعوديات في الألفية الجديدة، إذ فضلًا عن تميز إنتاجها الفني فإن كتاباتها اتسمت بالبعد الواقعي المهموم بالملابسات الاجتماعية المحلية خاصة ما تعلق منها بظروف المرأة وهذه سمة مفهومة في سياقها الطبيعي. وقد أصدرت الخميس أربع روايات ما يعنينا منها الثلاث الأولى وهي رواية البحريات (٢٠٠٦م) ورواية الوارفة (٢٠٠٨م) ورواية زيارة سجى (٢٠١٣م).

ولأن منظر فن السيرة الذاتية الفرنسي فيليب لوجون وضع ميثاقًا استيهاميًّا يمكن من خلاله مقاربة الإنتاج الروائي ذي الميثاق المتخيل وفق آليات تحيله إلى المرجعي، ثم لأن روايات أميمة الخميس الثلاث تضمنت مداخل على مستوى الأداة والرؤية تتيح تلك المقاربة، فإن الباحث وجد فرصة بحثية ملائمة لقراءة متأسسة على الميثاق الاستيهامي الذي يؤكد على أن المادة المقروءة مادة روائية لكنه يترك الباب مواربًا لقراءة تحاول تتبع الذاتي في المتخيل أو تتوهمه.

تسعى هذه الدراسة إلى تتبع مؤشرات السيرة الذاتية في روايات أميمة الخميس الثلاث وفق قراءة شاملة معنية بالتفاصيل كافة سواء ما تعلق منها بالفن أم بالمضمون بما ينتج تصورًا عامًّا يمكن وصفه بفضاء السيرة الذاتية في الروايات المدروسة، ومن أجل تحقيق هذا الهدف توسل الباحث بأدوات التحليل والتأويل وتتبع الدلالات ورصدها وحصرها للوصول لمقاربة فعالة تجيب عن جملة من التساؤلات منها:

١. ما مشروعية قراءة الإنتاج الروائي قراءة سيرذاتية؟
٢. هل حضرت مفردات السيرة الذاتية في روايات أميمة الخميس؟

٣. ما تجليات فضاء السيرة الذاتية في روايات أميمة الخميس؟

للإجابة عن هذه التساؤلات قسم الباحث الدراسة إلى تمهيد تناول فيه ببعض الإيجاز مشروعية تناول الإنتاج الروائي والسردي عمومًا وفق آليات تلتفت إلى مظاهر يمكن تأويلها ومقاربتها بما يحيلها على مرجعيات سيرذاتية معينة، وفصلين الأول بعنوان: الفضاء المرجعي المغلق، وفيه مبحثان الأول: فضاء الأسلوب، والثاني: فضاء السرد، والفصل الثاني بعنوان: الفضاء المرجعي المفتوح، وفيه مبحثان الأول: الفضاء المحيط، والثاني: الفضاء الإنساني، وقبل ذلك مقدمة وبعده خاتمة تضمنت أهم النتائج والتوصيات.

وتستمد الدراسة أهميتها من طرقها منطقة بحثية مسكوت عنها إلى حد بعيد لاعتبارات كثيرة، وهي منطقة غامضة رجراجة منفتحة على التأويل والتفسير والمقاربة الدلالية مع انغلاقها واستعصائها في الوقت ذاته على الجزم والتأكيد بحكم الميثاق الروائي المتخيل، والباحث بين الانفتاح والانغلاق يجد نفسه أمام تحد مثير للانتباه. بالإضافة إلى أن روايات أميمة الخميس الثلاث مثلت تلك المنطقة تمثيلًا واضحًا بما سوغ قراءتها قراءة سيرذاتية خاصة أن الباحث تتبع ما كتب عنها ولم يجد –حسب تتبعه– كتابة تناولتها بالدراسة والتحليل بالولوج إلى المنطقة السيرذاتية الوسيطة.

التمهيد:

تحيل مفردة أدب بمعناها الاصطلاحي على جملة معايير واشتراطات فنية محددة يمكن من خلالها لنص ما أن يكون أدبًا أو لا يكون، ثم إذا توافر النص على هذه المعايير والاشتراطات، أو على جزء منها، ينسرب منضويًا تحت عنوان جنس أدبي ما. والاهتمام بقضية النوع والجنس الأدبي اهتمامٌ قديمٌ بدأ منذ أفلاطون وأرسطو عندما فرق الأخير بين الدراما والملحمة على أساس مبدأ المحاكاة، و"أهم ما يميز شعرية أرسطو الربط بين الجنس الأدبي والأسلوب فعنده يتفرد كل جنس أدبي بأسلوبه الخاص من خلال سمات الوزن والصيغ والعناصر المرتبطة بالموضوع وبأدائه وكذلك بالبنية السردية والعناصر التداولية"(١).

لكن الفصل التام بين الأجناس الأدبية ووضع حدود عازلة بين جنس أدبي وآخر ليس سهلًا كما يبدو، إذْ يمكن على المستوى النظري تعريف كل جنس أدبي على حدة وتدوين سمات كل واحد منها، وما يشترك فيه ويختلف به عن سواه، ثم إذا عولج النص عمليًّا تخلخلت عملية التجنيس وفقدت جزءًا كبيرًا من تماسكها النظري وانزاحت مشروعيتها باتجاه المتلقي ودوره القرائي الفعال. يبدأ التداخل الأجناسي بين الفنون الأدبية أولًا بين الفنين الكبيرين الشعر والنثر إذْ "هناك تداخلٌ بين الفنون الأدبية المختلفة ينفي مبدأ الفصل بينها فصلًا تامًّا، وهذا واضحٌ مثلًا بين الفنين الكبيرين اللذين ينقسم إليهما الأدب كله وهما النثر والشعر"(٢)،

---

(١) يحياوي رشيد، حدود الأجناس الأدبية، مجلة البيان، رابطة الأدباء الكويتيين، الكويت، عدد٢٥٩، أكتوبر ١٩٨٧م–صفر ١٤٠٨هـ، ص٤٩.

(٢) الأدب وفنونه، محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٢٣.

وإذا كان التداخل متحقق بين الشعر والنثر مع ما يبدو تباينًا جليًّا بينهما للوهلة الأولى فإن تحققه فيما سواهما أكثر وضوحًا وأشد ظهورًا، ومنه على سبيل المثال التداخل البين بين الأنواع السردية خاصة الرواية والسيرة الذاتية، حيث يتداخل النوعان وينصهران في شكل سردي شفاف على الرغم من التفريق النظري القائم على الميثاق والعقد.

يعرف الناقد الفرنسي فيليب لوجون السيرة الذاتية بأنها "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"(١)، ويتكون هذا التعريف من عناصر عدة تنتمي إلى أربعة أصناف مختلفة؛ الأول شكل اللغة، فهي حكي نثري، والثاني الموضوع المطروق، حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة، والثالث التطابق بين المؤلف الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية، مع السارد، والرابع متعلق بوضعية السارد، أي أن يتطابق السارد مع الشخصية الرئيسية، وأن يكون منظور الحكي منظور استعادي(٢).

ويجري فيليب لوجون تعديلات على تصوره للسيرة الذاتية، إذْ إنْ نفى في كتابه (السيرة الذاتية في فرنسا) الفارق بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية في حال البقاء عند مستوى التحليل الداخلي للنص على اعتبار أن الأساليب التي تستعملها السيرة الذاتية من أجل إقناعنا بواقعية محكيها يمكن أن تقلدها الرواية، بل وقد قلدتها في بعض الأحيان، فإنه يعود ليقول إن ذلك كان صحيحًا عندما كنا نقتصر عل النص دون صفحة العنوان، لكن بمجرد انضمام صفحة العنوان إلى

(١) السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٢.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص٢٢-٢٣.

النص، فبالإضافة إلى اسم المؤلف نتوفر على معيار نصي عام هو تطابق المؤلف–السارد–الشخصية، وميثاق السيرة الذاتية هو تأكيد هذا التطابق(١).

يتأكد ميثاق السيرة الذاتية من خلال التطابق التام بين المؤلف المدون اسمه على الغلاف والسارد والشخصية، ويكون ذلك بكتابة اسم المؤلف الصريح ثم بالإشارة إليه داخل النص، من جهة، وباستعمال ضمير المتكلم على الأغلب من جهة أخرى، وعبر العنوان الفرعي: سيرة ذاتية، إذْ بتوفر عناصر الميثاق تنتفي إمكانية قراءة النص على أساس التخييل وتنصرف إلى قراءة ذات بعد مرجعي قابل للتحقق. في المقابل فإن الرواية بتكوينها وطبيعتها تكتب وفق اشتراطات التخييل، بمعنى أن كتابة كلمة رواية في عنوان الكتاب الفرعي يعني عقدًا موقَّعًا بين المؤلف والقارئ مفاده أن ما بين دفتيه عمل تخييلي بحت منبتُّ العلاقة بالواقع.

توصيف ميثاقي السيرة الذاتية والرواية بهذه الطريقة المحددة وفق علاقتيهما بالواقع والمتخيل لم يكن كافيًا لقراءاتهما قراءة مطمئنة حيث يتداخل النوعان السرديان بشكل ملفت يهز الميثاق ويخلخل العقد، فإن اهتمت الدراسات السير ذاتية في البداية بكل ما يثبت علاقة التطابق والتشابه بين الكتابة والواقع فقد تبين بمرور الوقت صعوبة تأكيد هذا الطرح بسبب تدخل كثير من الوسائط والعلائق والشبهات التي تسعف العالمين الواقعي والتخييلي على التواشج والتشابك فيما بينهما وتعزيز عناصرهما المشتركة، مما يفرض تقويض أطروحة القطيعة من أساسها(٢).

---

(١) ينظر: السابق، ص٣٨.

(٢) ينظر: السارد وتوأم الروح، من التمثيل إلى الاصطناع، محمد الداهي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٢١م، ص١٣.

هذه العلاقة الشفافة بين النوعين السرديين تحيلنا على تساؤل مهم عن القيمة الفعلية للميثاق والعقد في السيرة الذاتية والرواية على حد سواء إن كان احتمال قول الحقيقة والصدق في الرواية أكبر منه في السيرة الذاتية، واحتمال الكذب بمعناه الفني في السيرة الذاتية أكبر منه في الرواية؟ حيث ميثاق السيرة الذاتية ينتج مخاوف جمة على مستويات مختلفة تجعل المؤلف يتردد كثيرًا فيحذف ويضيف ويشوش ويخفي ويتجمل، فضلًا عن ثقوب الذاكرة واستحالة سرد الحقيقة الصافية، لكن ميثاق الرواية يحرر قلم كاتبها ويفتح باب التعبير على مصراعيه أمامه ليقول ما شاء وفق الاشتراطات الفنية، ومن ثم "يمكن لكاتب السيرة الذاتية أن يستثمر مساحات التخييل لتعتيم وقائع بعينها، وبالمقابل قد يعمد الروائي إلى التخفي في أقنعة وجوه مختلفة، والتحدث عن نفسه بألسنة غيره"(١)، على اعتبار أن المتخيل الروائي قناع أكثر صدقًا في تقديم السيرة الذاتية، فهو يضمر الميثاق ليصبح أكثر جرأة على كشف الذات، كما أن شفافية الازدواج بين الرواي والكاتب تترك حيزًا للذات كي تقف فيه أمام مرآة ذاتها وتحاور معرفيًّا عريها(٢).

تقدم السرود نفسها، ومن أهمها الرواية والسيرة الذاتية، بصفتها الهجينة التي يختلط فيها المرجعي بالتخييلي بطريقة خفية لا يمكن مقاربتها بسهولة، وهذه الصيغة السردية الهجينة تتعلق بشكل أو بآخر بالتقسيم الأرسطي "الذي يستوعب أنواع المحكيات الذاتية بالنظر إلى المهيمنة السردية (أهي تخييلية أم مرجعية؟) دون مراعاة طبيعة تكوينها وخلقها، ودون الأخذ بعين الاعتبار إمكانية التجاذب

(١) المرجع السابق، ص٢٨.

(٢) ينظر: يمنى العيد، السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ١٩٩٧م، ص١٢.

التي يمكن أن تفضي إلى صيغ سردية تركيبية"[١]، وإن رفض لوجون سخرية فرنسوا مورياك وأندريه جيد من السيرة الذاتية وتفضليهما الرواية عليها إلا أنه في واقع الأمر لم يرفض منطلقهما النقدي الذي اشترك فيه معهما ألبير تيبودي حين ميز بين الرواية العميقة والمتعددة والسيرة الذاتية السطيحة والمبسطة[٢] وإنما اتجه إلى حل وسط باقتراحه فضاء السيرة الذاتية.

لم يكن مقترح فيليب لوجون نوعًا سرديًّا جديدًا بقدر ما مثل إقراره بالتداخل المحير بين السيرة الذاتية وميثاقها المرجعي والرواية وميثاقها التخييلي ومن ثم فهو يحاول اقتراح صيغة قرائية مدمجة مع بقاء الميثاق في النوعين على حالهما، خاصة الروائي، أكثر منها مفهومًا لنوع سردي، أي أنه اتجه مباشرة نحو مظنة الحيرة والارتباك وهو القارئ. بالنسبة إليه "لم يعد الأمر يتعلق بمعرفة من الأكثر صحة، السيرة ذاتية أم الرواية، لا أحد منهما، فالسيرة الذاتية سيعوزها التعقيد والغموض والرواية ستنقصها الدقة، إذن هل سيكون الأكثر صحة هو اجتماعهما معًا؟ بل الأولى: الواحد في علاقة مع الآخر. الشيء الذي يصبح موحيًا لأنه الفضاء الذي يسجل فيه نمطا النصين والذي لا يمكن إرجاعه لواحد منهما. وتعتبر نتيجة التوضيح هذه، المحصل عليها عن طريق هذا النهج، إبداعًا لفضاء السيرة الذاتية، بالنسبة للقارئ"[٣].

يرحّل فيليب لوجون المهمة التجنيسية للقارئ ويجعله مسؤولًا مسؤولية تامة عنها على اعتبار أن الرواية السير ذاتية، أو فضاء السيرة الذاتية، هي جميع

(١) السارد وتوأم الروح، من التمثيل إلى الاصطناع، محمد الداهي، ص٣١.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص١٨-١٩.

(٣) السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ص٦٠.

النصوص التخييلية التي قد يجد قارئها أسبابًا تدفعه انطلاقًا من عناصر تشابه يعتقد اكتشافها إلى الارتياب في وجود تطابق بين الشخصية والمؤلف في حين فضل المؤلف نفي هذا التطابق أو امتنع على الأقل عن تأكيده(١). هذه المسؤولية القرائية امتداد لدور القارئ المهم في عملية إنتاج وتداول وتأويل النصوص الأدبية بشكل عام، إذْ منحته النظريات النقدية الحديثة مكانًا ومكانة في عملية تكوين النصوص الأدبية وبقائها وحياتها ودوام تداولها وتأثيرها فيحضر ويُستحضر وفق ذلك في كافة مراحل خلق النص الأدبي ابتداءً بتصوره الجنيني في ذهن المبدع، ثم بدفعه للحياة عبر القول أو الكتابة، وانتهاءً بتلقيه الفاعل بالتأويل وإعادة الإنتاج، ما يؤدي إلى حالة فرز متصلة تبقى فيها النصوص العالية واقفة عابرة للزمان والمكان بينما تودع النصوص المتواضعة النسيان.

إن السيرة الذاتية بناء على ميثاقها إما أن تكون كل شيء أو لا شيء، أي إما أن تكون سيرة كاتبها ذات الحقيقة المرجعية حين يدون العقد، أو لا تكون سيرة كاتبها ذات الحقيقة المرجعية حين لا يدون العقد، ولا وجود لاحتمالات أخرى، بينما تحتمل رواية السيرة الذاتية أكثر من احتمال وفق مضمونها، حيث يمكن أن تكون رواية شخصية عندما يتطابق السارد والشخصية ويمكن أن تكون رواية لا شخصية حين يشار للشخصيات بضمير الغائب، كما تحتمل درجات من المشابهة فالقارئ قد يفترض مشابهة مترددة بين الشخصية والمؤلف، أو مشابهة شبه شفافة تدفعه إلى القول بأنهما واحد(٢)، ولذلك فإن "موقع الرواية السيرذاتية

(١) ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م، ص٢١٨.

(٢) ينظر: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ص٣٧.

الأجناسي موقع هش قلق ميسمه التداخل والغموض وانعدام الحدود الواضحة الحاسمة بين التخييلي والمرجعي والتخفي والتجلي والتستر والتعري"[1].

تحضر القراءة المتشككة على كل الأحوال، فإن كان المقروء جنسًا تخييليًّا بموجب ميثاقه فإن القارئ بطبعه سيتلمس أوجه تشابه المتخيل بالواقع، وإن كان المقروء جنسًا مرجعيًّا أي سيرة ذاتية فإن القارئ سيبحث عن أوجه الاختلاف في جزء كبير من عملية قراءته، هكذا يتصرف الإنسان بفطرته وليس هذا التصرف عمل جاسوسية أو شيء من هذا وإنما تفاعل طبيعي بين النص ومتلقيه. الأمر يتعلق إذن برغبة المبدع المقنعة لعوامل كثيرة بسرد الذات بعيدًا عن مسؤولياته الاجتماعية والدينية والسياسية وغير ذلك، تقابلها فطرة قرائية تحاول وضع اليد على المرجعي المندغم في المتخيل، للمتعة والاكتشاف واللعب الفني وغيرها من الدوافع الإنسانية الفطرية.

يفتح مقترح لوجون الطريق واسعًا أمام المبدع والمتلقي، الكاتب والقارئ، كي يمارسا رغباتهما الكتابية والقرائية دون حدود إلا حدود الشرط الفني، حيث بنى مقترحه على انتقاصات وسخرية فرنسوا مورياك وأندريه جيد من السيرة الذاتية واعتبرها وإن كانت تحط في ظاهرها من شأن السيرة الذاتية فإنها في باطنها تخفي مشروعًا سير ذاتي وتتضمن دعوة صريحة للقارئ إلى تقصي هذا المشروع داخل النص الروائي وتتبع أبعاده بالوقوف على التشابك بين الرواية والسيرة الذاتية ووصل العالم المتخيل بالعالم المرجعي، ولذلك عدها ضربًا من الميثاق الاستيهامي الذي يقترب بالرواية من السيرة الذاتية دون أن يجعلها تتماهى بها، ويقترب بالسيرة الذاتية من الرواية دون أن يجعلها تستولي عليها، وهو بذلك يجعل

(١) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ص٢١٩.

النص الروائي ذا طابع ثنائي مزدوج يجمع الفضاء السيرذاتي بين هويته التخييلية وهويته المرجعية(١)، وفي ذلك يقول لوجون: "هكذا فإن القارئ مدعو إلى قراءة الروايات ليس باعتبارها تخييلات فقط، تحيل إلى إحدى حقائق الطبيعة الإنسانية، بل أيضًا باعتبارها استيهامات موحية لفرد ما، وسأسمي هذا الشكل غير المباشر من ميثاق السيرة الذاتية: الميثاق الاستيهامي"(٢).

يبدو حضور الكاتب في نصوصه الأدبية حقيقة واقعة، وهنا ليس المقصود حضور تعبيراته الذاتية ورؤيته للحياة والموت والوجود والعدم أو حضوره التأليفي وإنما حضوره بدمه ولحمه وحقيقته وواقعيته الجزئية أو الكاملة؛ أي أن "الكاتب في هويته الاجتماعية ذو دلالات قد تكون لها في آثاره الأدبية وجوه مختلفة من الأهمية"(٣). وإن ارتبط حضوره في السيرة الذاتية بالميثاق والعقد المرجعيين فإن حضوره في الرواية متحلل منهما ومتحرر من سلطتهما، وسواء أكان حضوره في الرواية مقصودًا أم غير مقصود فإن من حق قارئ الرواية تتبع ذلك الحضور على أساس أن فضاء السيرة الذاتية أو الفضاء السيرذاتي وفق لوجون هو "الفضاء الذي يمكن أن تخلقه القراءة التأويلية متجاوزة حدود التأويل ومحدوديات التجنيس المفترضة مسبقًا"(٤).

اعتمد مقترح لوجون المسمى فضاء السيرة الذاتية على القارئ ونمط تلقيه والعملية التحليلية المعقدة التي ينفذها، فهو بأدواته وفطنته ويقظته وإجراءاته

(١) ينظر: المرجع السابق، ص٣٠٨-٣٠٩.

(٢) السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ص٦٠.

(٣) علم السرد، المحتوى والخطاب والدلالة، الصادق قسومة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٠هـ، ص٢٤٢-٢٤٣.

(٤) السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، يمنى العيد، ص١٣.

ودرجة ثقافته يستطيع تلقف النص الروائي وتلمس بناءاته وفجواته ودلالاته الحاضرة والغائبة ومن ثم التوصل إلى مقاربة متعقلة لفضائه السيرذاتي إن احتمل النص، أو لا يستطيع، لتتراجع وفق ذلك قيمة "التعريف ويترك مكانه للتحليل"(١)، فالقارئ صاحب شأن التجنيس بإمكانه أداء عمله بالتحليل المبني على النص والمتأسس عليه مستفيدًا من شواهد المؤلف الواقعية من لقاءات ومؤلفات وصور وغيرها وقد يتحول تجنيسه إلى تدنيس عندما يطلق الأحكام المطلقة دون إقناع نصي وواقعي أو أحدهما.

ينتهي دور المؤلف بتعليق كلمة رواية على غلاف الكتاب وليس مهمًّا بعد ذلك أن يريد أو لا يريد، يرغب أو لا يرغب، حيث زحزحة الميثاق التخييلي باتجاه الميثاق الاستيهامي عمل قرائي بحت، بل هو عمل إساءة قراءة على الأرجح، إذ القراءة "الصحيحة" أن يقرأ الكتاب في حدود ميثاقه المعلن، لكن الرواية السيرذاتية أو الفضاء السيرذاتي تكاد أن تكون حسب عبارة بيار بيللو ثمرة سوء تفاهم أبدي بين المؤلف والقارئ، إنها جنس روائي تخلقه القراءة لا الكتابة ويحدد هويته الأجناسية القارئ لا المؤلف(٢)، و"يكفينا إذا ما رأينا أدلة واضحة تدلنا أن نطلق على هذه الرواية أو تلك ما تواضع عليه بعض نقاد السيرة الذاتية من تسميتها برواية السيرة الذاتية"(٣).

---

(١) المرجع السابق، ص١٣.

(٢) ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ص٢٢٠.

(٣) السيرة الذاتية في الأدب السعودي، عبدالله الحيدري، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط٢، ١٤٢٣هـ، ص٢١٢.

الفضاء المرجعي المغلق

الفضاء المرجعي المغلق يعني إحالة الفضاء الروائي إلى نفسه عبر تجمع الدلالات وتكدسها ثم انصرافها باتجاه مرجعية موحدة بشكل لا يقدر تفاوت الطرق الفنية ومناهج التأليف وأساليب الإبداع، وهذا مما يمكن اعتباره ملمحًا سيرذاتي أو أنه يوارب المدخل أمام القارئ لممارسة حقه القرائي وفق ميثاق فيليب لوجون الاستيهامي. ويقصد بمفردة الفضاء في هذا السياق العناصر الأسلوبية والسردية والحكائية كافة، وبمفردة المرجعي أن عناصر الفضاء المشار إليها تحيل إلى مرجع موحد يمكن وصفه بالمرجع التأليفي، وبمفردة المغلق أنه يستمد مرجعيته التأليفية من دورانه في فضاء النصوص الروائية ودلالته داخلها فقط دون تجاوز الداخل إلى الخارج.

فضاء الأسلوب

يبدو المدخل الأسلوبي ملائمًا لمقاربة الفضاء المرجعي المغلق في روايات أميمة الخميس الثلاث إذْ يتشابه الأسلوب ويصل حد المطابقة في مواضع كثيرة بحيث تحيل كل رواية على أختها وأختها على الأخرى حتى يظن القارئ أنه أمام رواية واحدة. من ذلك وحدة الأسلوب من الناحية الشكلية كتكرار الحرف سواء أكان حرف الألف الممدود (آ) أم حرف الألف أم حرف الواو أم حرف الراء، فالشخصيات على تفاوتها وتنوع خلفياتها المعرفية والثقافية والدينية وغيرها تتحدث بالأسلوب ذاته مكررة الحروف المذكورة عند الحاجة إلى التكرار ما يعني وحدة الدوافع كذلك دون تقدير لاختلاف المواقع والأدوار والوظائف؛ ومن هذه الشخصيات سعاد ومتعب وأم صالح في رواية البحريات والجوهرة وسارة بنت يحيى في رواية الوارفة وهند وماما لولوة وأميمة وسجى في رواية سجى.

ومن وحدة الأسلوب الشكلي وضع الأقواس على المفردات والجمل العامية والأعلام الإنسانية في الروايات الثلاث بصرف النظر عن المتلفظ والقائل وضمير الراوي وخلافه، حيث تواصل عملية التقويس حضورها في الروايات الثلاث بطريقة مركزة لا تكترث كثيرًا باختلاف رواية عن رواية وشخصية عن شخصية وراو عن راو. كذلك من وحدة الأسلوب الشكلي اعتماد النقاط الأفقية بين الكلمات والجمل وأحيانًا البياض وهو أسلوب دال حيث يمكن للبياض والنقاط الاثنتين أو الثلاث وأكثر أن يتخلل الكتابة للتعبير عن الحذف أو المسكوت عنه[1] إنما حضوره المتصل في مختلف الروايات ولدى معظم الشخصيات والرواة يلفت الانتباه ربما إلى ملمح أسلوبي سيرذاتي أكثر منه دلالة نصية.

يحيل الأسلوب اللغوي كذلك على الفضاء المرجعي المغلق خاصة ما تعلق منه باللغة المجازية، التشبيه على وجه التحديد، حيث يلاحظ حضور أسلوب التشبيه بشكل لافت في الروايات الثلاث ثم يمكن الانتباه إلى اعتماده الحيوان مشبهًا به في جل إن لم يكن كل التشبيهات، وبأنه دال بصفة عامة على الموقع الأنثوي في المجتمع وأداة لتجذير دونية ذلك الموقع ورفضه في آن.

يشَبَّه الرجل بجملة حيوانات بطريقة تؤدي إلى تشكيل صورته وتحديد نمط حضوره وموقعة مكانه عاليًا عن موقع المرأة ومن ثم يبدو قاسيًا متغطرسًا متوحشًا إلخ بينما تظهر المرأة مستضعفة متواضعة باحثة عن حقوقها الضائعة، وبشكل عام تظهر في المكان النقيض مناقضة جذرية لمكان الرجل. ولا يكون ذلك في رواية عن أخرى وإنما يمكن رصدها بجلاء دلالي تام في الروايات الثلاث كلها.

---

(١) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠م، ص٥٨.

يوصف الرجل إجمالًا بأنه طليٌّ وثور وديك وضبع وذئب وأسد وقط؛ فالرواي العليم أو كلي المعرفة في رواية البحريات يصف الزوج المحب بأنه طلي وثور وأم صالح في الرواية نفسها تصفه بالثور، وماما لولوة في رواية زيارة سجى تصف الزوج المعدد وهو أبومنصور بالطلي الصغير وأبومنصور يصف إبراهيم العسيري بالثور. وتصف هند سلطانًا بالديك في رواية زيارة سجى بطريقة ضمنية حين تصف ريش رجولته، وكذلك تفعل الدكتورة الجوهرة بواسطة الراوي العليم بالرجل عمومًا في رواية الوارفة حين تصفه بالديك المنتفش والمتبختر، والرواي العليم في رواية البحريات عندما يصف عليًّا بالديك المنفوش ومتعبًا بالديك الأرعن.

يشَبَّه الرجل أيضًا في الروايات الثلاث بالضبع حيث بهيجة تصف سعدًا بأنه ضبع في رواية البحريات ويعنون فصل اعتمادًا على هذه الصورة، كما يصف الرواي العليم (أو الراوية العليمة) في الرواية ذاتها الرجال بالضباع التي تتشمم الدماء عند ملابس بهيجة، ويكون برهان في رواية زيارة سجى ضبعًا في مواضع مختلفة تارة من هند وأخرى من ماما لولوة وثالثة من سجى نفسها، أما في رواية الوارفة فإن السمة الضبعية تتجه نحو المرأة لكن مرأة بصفة محددة وواضحة وهي زوجة الأب فتكون سارة بنت يحيى ضبعة في عين الدكتورة الجوهرة عبر الرواي العليم، واتصاف بهذا السياق يمكن احتسابه على الرجل بالمقام الأول لا المرأة حيث سبب وسمها بالضبعة هو فعل ذكوري.

يشَبَّه الرجل كذلك بحيوان آخر هو الذئب ذلك حين تصف الدكتورة الجوهرة الطبيب الأعرابي في رواية الوارفة بأنه ذئب في أكثر من موضع، والوصف ذاته تمامًا مع الاتساق بطبيعة العلاقة وبالمناسبة والتوقيت إلى حد كبير ينطلق من هند باتجاه سلطان في رواية زيارة سجى. كما يشَبَّه بالأسد على سبيل

السخرية من وضع اجتماعي قائم يضمن للرجل مهما كانت الظروف موقعه المتقدم في تراتبية أفراد الأسرة أو القبيلة، فالأب أو أبوصالح في رواية البحريات يوصف بالأسد الهرم والأسد حامي الذمار وكذلك يوصف سلطان في رواية زيارة سجى.

ويشَبَّه الرجل بحيوان القط في روايتين اثنتين لكن بكثافة ظاهرة حيث يصدر هذا الوصف من سجى لسلطان مرتين في رواية زيارة سجى كما تصف أم حسين زوجها السابق بالقط وكذلك تصف ماما لولوة برهانًا وهندٌ الصبي الأفغاني في الرواية ذاتها، بينما في رواية الوارفة تصف الدكتورة الجوهرة الجندي بأنه قط، وتصف الدكتور ليبرمان بأنه قط، والراوي العليم الرجالَ بأنهم قطط، ولأن القط أو القطة بوصفه مشبهًا به كان حاضرًا لدى الرجل والمرأة فإنه المشبه به يكون موصوفًا بما يحدد المراد ويعين الدلالة ولا يجعلها مفتوحة ربما أحالت إلى غير المقصود، ولذلك فإن القط حين يشبه به الرجل يكون قطًّا عجوزًا، بريًّا، متشردًا، وقط شارع متسخ الوجه، وقطًّا يتشمم منزله الجديد، كناية عن السطوة والسيادة، وغيرها من الصفات ذات الإيحاء السلبي.

وكما شُبه الرجل بالحيوانات بمختلف أنواعها تشبه المرأة كذلك بجملة حيوانات أخرى من حيث النوع إجمالًا لكنها تحيل إلى المعنى ذاته أي إلى تجذير تفاوت المواقع الاجتماعية بين الرجل والمرأة من جهة وإلى الاعتراض على هذا التفاوت ورفضه من جهة أخرى، فإن شبهت أميمة الخميس في رواياتها الرجل بالطلي فإنها تشبه المرأة بأوضاعها الاجتماعية المختلفة بالنعجة والشاة والعنز والماعز، فمثلًا يشبه الراوي العليم النساء بالنعاج في روايتي البحريات والوارفة، كما تشبه هند بالماعز في رواية زيارة سجى وتشبَّه الدكتورة الجوهرة في رواية

الوارفة بالعنز المارقة والعنز الشاردة، وتشبه بهيجة بالعنز في رواية البحريات وتحضر مفردة عنز في عنوان فصل من فصول الرواية، كما توصف مريما بالشاة في الرواية ذاتها، وأحيانًا يرتبط حضور هذا النمط من التشبيه بقابلية المرأة للذبح وربما استعدادها الفطري المجاني له.

وإن شُبه الرجل بالديك المتغطرس والمغرور والمتبختر والمنتفش فإن المرأة تشبه بالدجاجة المستضعفة حيث يصف راوي رواية البحريات العليم النساء بالدجاج ورحاب بالدجاجة وهو ما يفعله تمامًا راوي رواية الوارفة الذي يشبه النساء بالدجاج والمرأة بالدجاجة. كما تُشبَّه المرأة بالقطة لكنها قطة مختلفة عن القط البري المتشرد القذر السيد الذي شبه به الرجل حين تشبه مثلًا رحاب في رواية البحريات بقطة مدعوسة وهي تحتضر، ويشبه صوت سعاد في الرواية ذاتها بصوت القطة حين تتحدث مع متعب كناية عن النعومة والأنوثة، وتشبه الأنثى هند نفسها وتشبهها سجى بالقطة في رواية زيارة سجى.

كما أحال الأسلوب الشكلي في الروايات الثلاث إلى فضاء موحد مغلق بما يشير إلى مستوى سيرذاتي بطريقة ما فإن الأسلوب اللغوي خاصة الأسلوب المجازي ممثلًا بأسلوب التشبيه يحيل إلى الفضاء نفسه ويلمح إلى مستوى سيرذاتي يعني مرجعية موحدة غير معنية بالمقام الأول بالبناء الفني وتعدد الأصوات واختلاف طرق الحكاية وتنوعها وتفاوت طبقات الشخصيات فالقضية واحدة وطريقة التعبير عنها متطابقة أو على الأقل متشابهة جدًّا حيث شبه طرفا المكون الاجتماعي الرجل والمرأة بالعنصر الحيواني ثم ارتكزت عملية التشبيه على انتقاء حيوانات ذات سمات محددة لتعميق الدلالة الاجتماعية وتكثيفها، فالرجل يشبه بحيوانات مفترسة شرسة قاسية كالأسد والذئب والضبع أو بحيوانات فيها دلالات الفحولة والسيطرة والهيمنة والغرور مثل الديك والثور والطلي والقط بينما

شبهت المرأة بحيوانات مستضعفة بائسة ويستفاد منها بصفتها طعامًا كذلك كالعنز والنعجة والشاة والدجاجة وبالقط لكنه كان قطًّا مختلفًا أحال إلى النعومة والأنوثة خلاف القط الذكوري المتسم بالقذارة.

ومن المشتركات الأسلوبية المحيلة إلى الفضاء المرجعي المغلق بدلالته السيرذاتية ما يمكن إدراجه ضمن الأسلوب الرمزي حيث يحضر التعبير الرمزي في الروايات الثلاث بطريقة متشابهة إن لم تكن متطابقة سواء في الشكل أم في المعنى والدلالة، فيلحظ توظيف الرسائل والأحلام والدمى والثنائيات الفلسفية والسخرية من الرجال في سياق علاقة الرجل بالمرأة وموقع كليهما في المعادلة الاجتماعية السائدة.

توظف الروايات الثلاث الرسائل وتستنفد دلالاتها ومعانيها وإحالاتها الرمزية فتأخذ منها دلالتها العامة التي تعني التواصل بين الناس كما لا تترك دلالتها الصوفية الربانية بخلق شخصيات تتبع المفارقات والمصادفات وتفهم اللغة الكونية وترى ما لا يرى غيرها على وجه الحقيقة لا المجاز وتكون هذه الشخصيات في سوادها الأعظم شخصيات أنثوية بطبيعة الحال. في رواية البحريات، تتواصل بهيجة مع أمها بواسطة الرسائل وفيما بعد يرسل محمد ابن بهيجة إلى أنغريد الألمانية رسالة يخبرها فيها بمرض أمه وأنغريد ترد على الرسالة برسالة، كما تعتمد طالبات المدارس الرسائل وسيلة للتواصل مع أحبابهن حقيقيين ومتخيلين، ويرسل أقارب رحاب البحرية إليها طمعًا في عطائها، ورحاب تتواصل مع علي وأمها وبنات عمها وزميلاتها عبر الرسائل، كما أن قماشة ومنصور يتبادلان الغرام بالرسائل، والمعجبات يرسلن إلى قماشة. وفي رواية الوارفة تعتمد الدكتورة الجوهرة الرسائل وسيلة للتواصل مع الآخرين سواء الأسرة أم الأصدقاء

والصديقات ومع الدكتور ليبرمان فيما بعد، وبقية الشخصيات، كذلك في رواية زيارة سجى نرى هندًا تتواصل مع مازن وسلطان ومشاعل والمحقق سبيع فالح بواسطة الرسائل، وحتى مع سجى عندما حين يحاول أو تحاول الأخيرة مراسلتها بالفيسبوك، ومع أميمة نفسها عندما ترسل لها هند رسالة جوال تشكرها فيها بعد زيارتها لهم.

ولم يكن حضور الرسائل بغرض التواصل فقط وإنما حضرت بمعناها الفلسفي الصوفي الرباني المتعلق بالإشارات والمفارقات والمصادفات وغيرها وموقف الإنسان منها تلقيًا وإرسالًا إذ عبئت صفحات الروايات الثلاث برسائل من هذا النوع؛ ففي رواية البحريات ترسل قماشة حلمها إلى الكون بينما تنتظر سعاد رسالة الكون كي تفك شفرتها السرية، وترى أن نوال زوجة متعب غير قادرة على التقاط الموجات وقراءة العيون وفهم الرسائل الخفية، وتتساءل هل نوال كانت تسرب لها رسالة خفية؟ وترى في فيلم فاتن حمامة رسالة كونية تدفعها لزيارة نوال زوجة متعب، وتعتقد بوجود رسائل خفية يمكن أن ينطلق منها النور في برامج المذياع، وتبث رسالة خفية لمتعب فحواها أنها تهاتفه من باب الفضول، كما أن لديها القدرة على أن تلمح الهالة الأثيرية الحمراء حول جسد بهيجة وتفسرها بازدياد منسوب عدوانيتها، وتنصت للأصوات وتستشعر المصائب وتفسر وقوف البومة أمام نافذة مطبخها وفعلًا يموت أخوها في الأسبوع التالي.

رحاب البحرية كذلك تحدس برسالة قوية وجوها الأثيري منهك يبعثها إليها عمر اليمني، كما أنها قادرة على فك شفرة كل وجه على حدة ومن ثم فإنها تسرب لكل فتاة ردًّا على رسالتها السرية، المقصود وجوه الطالبات لأن رحاب معلمة، وتشعر بوجود شيء يستمر بالوخز وإرسال إشارات كهربائية مؤلمة، وتكتشف الشيفرة السرية فتتخذ قرار الزواج بعمر اليمني. موضوع الرسائل الكونية والشيفرات

السرية والهالات بألوانها المختلفة لا يقف عند سعاد ورحاب فبهيجة كذلك تمرر رسائل موارية للأسرة طوال اليوم، وترسل مئات الرسائل الملحة والصامتة والمستغيثة لأنغريد الألمانية والأخيرة تستقبلها، وزوجة عبدالرحمن آل مبطي ترسل رسالة غير مباشرة بأن جميع بنات آل معبل سيدرسن على يد مدرسة اختارتها قماشة.

أما في رواية الوارفة فإن الشخصية المعنية بتتبع الرسائل الكونية وتلقيها وتفسيرها وتحليلها وقراءة الهالات المحيطة بالآخرين وغير ذلك كانت شخصية الدكتورة الجوهرة؛ فهي تحدس بالتقويم الزمني من خلال ملاحقة الإشارات وتتبعها، وترسل رسالة عتب يومية للكون على لسان محمد عبده، وهي مع أختها هند يستجبن للرسائل الخفية المتصلة، وكانت في كندا وحيدة لا يشاطرها لياليها سوى أطياف الغائبين وإشاراتهم المبهمة، وهناك اعتادت على الإنصات للأجراس الغامضة التي تلوح بالرسائل الملغمة، ولما أصبح الطبيب الأعرابي جافًّا غامضًا في السيارة شعرتْ لحظتها أن الرسالة الخفية التي استلمتها منه هي أن الجو مفتوح على كل الاحتمالات، بل إن عنوان الفصل الخامس كان: الجندي والرسالة، وفيه بانت طبيعة علاقتها بأبيها، كما أنها تتعامل مع الأحلام بوصفها رسائل مغلقة لا بد أن تفسر وإن لم تفسر بقيت مغلقة. الدكتورة الجوهرة كذلك لديها القدرة على رؤية الهالات والألوان حول أجساد الآخرين وبوضوح تام منذ الصغر وتصف ذلك بالعطب أو يصفه الراوي العليم، فترى هالة أمها خضراء منعشة وهالة أدريان أو مجالها الأثيري سلة فاكهة وفي هالة الطبيب الأعرابي ذئبًا عيناه صفراوان وتتفرس في هالة الدكتور ليبرمان وترى في هالة زوجها السابق طلال فقمة رمادية. وليست الجوهرة وحيدة وإن كانت شخصية رئيسية، فسارة بنت

يحيى زوجة أبيها تبعث رسائل خفية أنها طارئة على المنزل غير منتمية إليه، وزميلتها الدكتورة كاريمان ترسل رسالة خفية بأنها هي التي تتعالى وترفض الزواج.

وفي رواية زيارة سجى يحاول الجميع فهم الرسائل الربانية وقراءة اللغة الكونية ومقاربة المجالات الحيوية وتفسيرها وتحليلها؛ فهند مثلًا تتساءل عن الشجرة: أي رسالة تلتطم بها أغصانك؟ وتوجه الخطاب لله مباشرة: يا الله ما الرسالة الإلهية التي تبعثها؟ ماذا تريد أن تخبرني؟ وفي موضع آخر: من يمرر لها هذه الرسائل الغامضة؟ وتقول عن أخيها الوسيم فيصل أن هناك دائمًا أمرٌ يبرق في مجاله الحيوي. ماما لولوة كذلك تقول عن برهان: كأنه يحاول تسريب إحساس أنهما يشتركان في معرفة سر واحد، والتسريب أو التمرير نفسه يتكرر لديها حين تظن أن الصباح كان موحشًا وسبق أن مرر لها الرسالة المشؤومة، وتفسر اهتزازات أم حسين بأنها تتبع إيقاعًا خفيًّا. شخصية سجى كذلك ترى كل شيء، الهالات والظلال والأطياف بألوانها وتحاول التواصل مع هند بإيقاف الساعة الرقمية لكن هندًا لا تنتبه، وتتساءل هل كانت أم حسين تمرر لهند رسالة؟ وفي موضع آخر تتساءل: هل هي الإشارة الربانية لي كي أنطلق؟ وأميمة نفسها تفصل القول في اللغة الكونية والمصادفات والمفارقات والإشارات(١).

لم تكن الرسائل بمعناها النفعي المتعلق بالتواصل بين البشر ولا بمعناها الفلسفي المحيل على الإشارات والرموز والهالات والمصادفات إلخ أسلوبًا فنيًّا مقصودًا في رواية أو لدى شخصية وإنما كانت هاجسًا ذاتيًّا تأليفيًّا غير مقصود على الأرجح ارتبط بتكوين ثقافي ما ألح على الحضور والتكثف والتسرب إلى

(١) ينظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، دار مدارك للنشر، دبي، ط١، ٢٠١٣م، ص٣٥٠.

زوايا الروايات الثلاث ومفاصلها وتحولاتها وشخصياتها وخلفياتهم الثقافية حتى بات الجميع يرى الهالات ويعرف ألوانها وتفسيراتها ويرسل الرسائل الخفية الإلهية والبشرية ويتلقاها ويقرأ الإشارات ويفهمها، وهذا يعطي فرصة تحليلية ترى أنه نمط حضور سيري إلى حد بعيد(١).

ومن المشتركات الأسلوبية بالغة الظهور والدلالة السيرذاتية الأحلام بصفتها أداة تعبيرية رمزية عامة معلنة الحضور في الروايات الثلاث حيث ترد مفردة الحلم والأحلام على ألسنة معظم الشخصيات الروائية ومن ذلك في رواية البحريات الأحلام المرغوبة على لسان الراوي العليم عن شخصية سعاد والأحلام المرسلة للكون والأحلام المتقنة الصنع على لسان الراوي العليم عن شخصية قماشة. وفي رواية الوارفة ما يأتي في سياقات متعلقة بشخصية الدكتورة الجوهرة مثل أفعى الأحلام الكبرى والأحلام وزقزقة الأجنحة حول نوافذ الصبا عن أحلامها في مرحلة الطفولة، والأحلام وعاء الرسائل والمفاجآت على لسان الراوي العليم عنها، والأحلام ملعب الراحلين والغائبين الذي يستكملون فيه أحاديثهم وإشاراتهم كما تهجس في كندا. أما في رواية زيارة سجى فإن هندًا تبدأ الرواية بحديث مهم عن الأحلام تتناول فيه نفسها وأرواحها المتسكعات في أرض الأحلام وطبيعة كل روح فإحداهن حذرة تؤوب سريعًا كأنها طالبة سمعت جرس المدرسة والأخرى منشغلة بمشروع خاص وغامض والثالثة مكتنزة وفرحة تستوقف عربات الآيسكريم فتبدأ بلعق العالم بغنج وتلذذ، وأنها، أي هند، تبقى كامنة بين الأغطية تمشط

(١) أشارت المؤلفة في لقاء تلفزيوني إلى أن أباها كان يمرر رسائل موارية، برنامج إضاءات، قناة العربية. وإن كان المقصود الأسلوب التربوي لكن يمكن رؤيته بصفته تداخل للواقعي بالمتخيل.

أحلامها وأيها سيكون مفتاح هذا النهار وأن بعض الأحلام يأتي بحضور جليل ملغز فتبقى تترقب تجلياته أثناء منعطفات النهار، وهند نفسها تتحدث عن أحلام أم حسين، وماما لولوة تعتقد أن أحلامها كلها قد ضاعت وتفتتت وشخصية سجى ترى أن صدور البشر طافحة بالأحلام وقلوبهم ثقيلة من وقع الخيبات ثم تحاول الخلاص بالهروب تسللًا عبر الأحلام(١).

وكما كانت الأنثى مرسلة ومستقبلة للرسائل في معظم الأحوال فإنها هنا تكون الطرف الذي يحلم دائمًا مع غياب تام لأحلام الذكر؛ إذْ سعاد مثلًا في رواية البحريات تحلم عن موت أخيها حين ترى في منامها قطيعًا من خمسة جمال تسير في قافلة وفجأة يبهت أوسطها ويذوي ويتلاشى، وتتوهم أشخاصًا يتربصون بها في صحوها فتهرب للنوم فتراهم في أحلامها لكنهم عندها يكونون أشد عنفًا، وسعاد أيضًا في مواضع أخرى تحلم وخلال أحلامها تنتظر اسم الله تعالى، وبهيجة كذلك تتواصل مع أمها في الرواية ذاتها برسائل متقطعة وبعض الأخبار وكم وافر من الأحلام وزيارات خاطفة تسبق أذان الفجر(٢).

الأنثى نفسها تحلم حصرًا في رواية الوارفة ممثلة بالدكتورة الجوهرة التي تحلم ثمان مرات في صفحات متفرقة من الرواية، بالإضافة إلى أمها هيلة العرفان مرة واحدة حين تحلم أن أبا ناصر قد تزوج عليها فتستيقظ وآثار دمع على رقبتها(٣)، والأنثى نفسها تحلم حصرًا في رواية زيارة سجى من خلال أربع

(١) ينظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، ص٧، ص١٢، ص٢٤-٢٥، ص٧٨، ص٨٢.

(٢) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م، ص١٧١، ص١٧٢، ص٢٢٦، ص١٣٢.

(٣) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص١١، ص٢٩، ص١٠٦، ص١١٣، ص٢٣٧، ص٢٦٨، ص٥٤.

شخصيات أنثوية هن شخصية أم حسين التي تحلم تارة أنها تركب مركبًا وكلما وصلت إلى الشاطئ يعيدونها للبحر إلى أن انقلب رأسها، وتارة تحلم بسحلية تتحدث معها وتشكرها على إطعامها، وشخصية هند التي تحلم أكثر من مرة بطائر يرفرف في غرفتها، وشخصية ماما لولوة التي تحلم بأوزة عجيبة تنقر رأس هند، وشخصية أميمة نفسها حين كانت تحلم بطائر صغير وتعود لتحلم بالطائر نفسه(١).

تنتشر الأحلام في مفاصل الروايات الثلاث وتتشعب وتتداخل بالأحداث ومسارات الشخصيات ومآلاتها وأقدارها وتتحول إلى بنية روائية أساسية يتعذر فصلها عن باقي عناصر الرواية، ولعل من غير المهم، أو هو ليس بالدرجة الأولى من الأهمية، تحليل رمزيتها وما تحيل إليه من معان ودلالات حيث الذي يعني الدراسة أمران رئيسيان؛ الأول الحضور الفاعل والمعبر للأحلام في الروايات المدروسة، والثاني أن الأحلام إجمالًا معبر عنها بشكل نظري بتداول مفردات الحلم والأحلام وخلاف ذلك وعملي تطبيقي بالحلم المتحقق روائيًّا لدى جملة من الشخصيات الأنثوية، هذان الأمران يمثلان إشارة ضمن جملة إشارات إلى فضاء سيرذاتي ممكن ومحتمل القراءة.

وإن تشكل الفضاء الأسلوبي في الفضاء المرجعي السيرذاتي المغلق من الرسائل والأحلام بالمقام الأول إلا أنه يردف بأساليب رمزية تحمل الشمول ذاته ومن ثم تحيل إلى الفضاء السيرذاتي نفسه وإن كانت بنيتها أقل كثافة من بنية الرسائل والأحلام، من ذلك رمزية الدمى المرتبطة بالأنثى أيضًا حيث يمكن

(١) ينظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، ص٩٠، ص٢٠٢، ص٣٠٦، ص٢٠١، ص٣٥١-٣٥٢.

ملاحظة حضورها بدلالتها الأنثوية في الروايات الثلاث؛ ففي رواية البحريات بهيجة هي الدمية الشامية التي يمنحها أبوصالح لابنه صالح، ولذلك يعنون الفصل السابع: دمية شعثاء، وسعاد دمية شامية للمتعة وتهجين النسل وفق الرواي العليم على لسان سعاد عما تظن أن نوالًا زوجة متعب تعتقده فيها، وبالنسبة لموضي فإن العالم الذي يدمره الصبية تعيد الفتيات بناءه على شكل دمى وحكايات(١)، أما في رواية الوارفة فإن عبدالرحمن يكون دمية أخته الدكتورة الجوهرة الأولى(٢) وهذا يعني وجود دمى أخريات ثانية وثالثة إلخ، بينما تتحول طفولة هند في رواية زيارة سجى إلى طفولة موحشة بالدمى المهجورات مقصوصات الشعر والأحلام مقطوعات الأطراف(٣)، بل هند نفسها تتحول إلى دمية على لسان ماما لولوة: "هذه الدمية المتكلمة العجيبة المطوقة بالخادمات"(٤).

الدمى حضور رمزي في الروايات الثلاث فتارة تتحول الأنثى إلى دمية فاقدة للإرادة والقدرة على الفعل والتأثير أي هي مجرد شكل ووعاء مادي مستقبل للمتعة وتارة أخرى الدمية تعبير عن تعذر التحقق الواقعي لأحلام الأنثى ورغباتها وأمانيها ومن ثم تنصرف للشكل الجامد غير الحي المتمثل بالدمى لتصريف مشاعرها ومع ذلك تفشل في مبتغاها. وبصرف النظر عن الدلالة الرمزية للدمى ونمط حضورها الروائي إلا أن مجرد استعمالها رمزًا وتوظيفها للإحالة على دلالات ومعان متعلقة بتراتبية الحضور الأنثوي الاجتماعي في الروايات الثلاث

(١) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص٦٢، ص٥٥، ص٢٣٥، ص١٣.
(٢) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص٢٢٥.
(٣) ينظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، ص٢٦، ص٢٨، ص٢٤٣، ص٢٥٤.
(٤) المصدر السابق، ص٤٦.

يحيل إلى فضاء ممكن القراءة وفق ميثاق تحليلي استيهامي يظن ولا يجزم بفضاء سيرذاتي ما.

ومن الأساليب الرمزية المحيلة إلى الفضاء السيرذاتي بشمول وعمومية في روايات أميمة الخميس أسلوب الثنائيات الفلسفية حيث تطرح الآراء وتناقش وتقبل أو ترفض وفق قناعات تبدأ بالثبات ثم تأخذ بالتغير والتحول والتقلب مع توالي الزمن المتمثل بتوالي صدور الروايات؛ ففي رواية البحريات تحضر ثنائيات الخير والشر والأبيض والأسود والعلم والجهل والمد والجزر مع التأكيد على أن شطر العالم إلى ثنائيات يعود إلى الجهل الإنساني والسطحية البشرية[1]، ويتكثف حضور الثنائيات في رواية الوارفة بإضافة ثنائية الروح والجسد والضوء والظلمة والفضيلة والرذيلة والإخلاص والخيانة والخاص والعام إلخ مع مناقشتها مناقشة جادة خاصة لدى الدكتورة الجوهرة التي تتساءل هل قصة الثنائيات الكونية قصة ساذجة وبسيطة؟ مع التأكيد على أن الصراع صراع ثنائيات حياة وموت فناء ووجود على اعتبار أن دماغ الجوهرة في مرحلة ما كان مولعًا بالتقسيمات الحادة فالجنس يدنس الحب والفضيلة ضد الرذيلة ومؤمنًا بأن الفطرة الإنسانية تقوم على الانتظام الكوني المتأسس على الثنائيات خاصة حين شاهدت فعالية للشواذ في الشارع لكنها تعيد التفكير والنظر في هذا كله بعد حين في كندا. ويحدث التحول المهم في رواية زيارة سجى بحضور الثنائيات الفلسفية المعتادة في الروايتين السابقتين كالسؤال والجواب والبقاء والفناء والشر والخير إلخ بكثافة أعلى وبعودة للرأي الأول المطروح في رواية البحريات وذلك بالتأكيد على أن الثنائية البشرية

(١) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص١٩١-١٩٢.

ثنائية ساذجة بل ليس هناك ثنائية على الإطلاق بل ثلاثية ورباعية وأرقام لا متناهية وأن الحقيقة نسبية غير نهائية(١).

إن نمط حضور الثنائيات الفلسفية بعموميته وشموله واتساقه وانصرافه في أحيان كثيرة نحو الثنائيات المتعلقة بالأنثى كثنائية الخير والشر فيما يتعلق بعلاقة الأنثى بالذكر أو ثنائية الأنثى والذكر نفسها وغيرها، يحيل في المجمل إذا أضيف إلى جملة الظواهر الأسلوبية السابقة إلى فضاء سيرذاتي يعني الميل النسبي عن فنية العمل الروائي وتقديم رؤى ذاتية تظهر وتتوارى وتقوى وتضعف لا وفق الشروط الفنية لكل رواية على حدة وإنما كما يبدو وفق قناعات شخصية كان الأجدى فيها التواري دائمًا خلف البناءات الفنية. والميل أو الانحراف عن فنية العمل الروائي دون غيابه كاملًا يفضي إلى تناول المظهر الأسلوبي الرمزي الأخير في سياق الأساليب المحيلة إلى الفضاء السيرذاتي وهو أسلوب السخرية بالرجل وشتمهم؛ حيث ما انفكت شخصيات روايات أميمة الخميس عن السخرية بالرجل حينًا وشتمه مباشرة حينًا آخر دون اكتراث فني حقيقي بجدوى ذلك أولًا ومدى استحقاق شخصية الرجل المعنية للسخرية والشتيمة ثانيًا.

تشتم شخصية الرجل ويسخر منها في رواية البحريات مثلًا حيث عبدالرحمن آل مبطي وفق الراوي العليم أو الراوية العليمة أخرق وثرثار، يخرج لسانه من بين أسنانه المتفرقة حين يتحدث، وسعد آل معبل يلقبه متعب أبا السعابيل ويكون سبب هذا اللقب الشاتم حصوله على الفتاة الجميلة البحرية سعاد: آآآه يا حظك يا سعد يا با السعابيل بها الحمراء(٢)، وهنا فضلًا عن كون سبب الشتيمة أنثى جميلة فإن الروائية تجعل الرجال يتبادلون الشتائم. أما في رواية

(١) ينظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، ص٣٧، ص٣٨.

(٢) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص١٢٧، ص١٩٦.

الوارفة فإن الدكتورة الجوهرة وزميلاتها اعتدن تسمية الطبيب الاستشاري أبوبطيخة، وتسمية زوج أختها هند مفتاح علبة الصلصة، ووصف الدكتور ليبرمان بالكهل البذيء[1]. وتأخذ الشتائم منحى أكثر حدة وأكثف حضورًا في رواية زيارة سجى حيث النساء إجمالًا يشتمن الرجال إجمالًا إلى حد بعيد فسلطان مثلًا تصفه ماما لولوة بالخسيس والسمرمدي والحمار وتصفه هند بالأحمق والمجنون والمتهور، بينما برهان تصفه ماما لولوة بالخسيس والدلخ وتصفه هند بالوصولي والمرتزق، وسبيع فالح تصفه هند بالمتحذلق والدنيء والكريه، وأبوهند تصفه ابنته هند سخرية من تعدد زوجاته وأبنائه وبناته بمجموعة أبي منصور المتحدة.

مبرر ومتوقع أن تخلق كاتبة ما شخصياتها الروائية وفق رؤاها وتجاربها وفلسفتها في الحياة بل وأحيانًا كثيرة وفق جنسها لكن أن تتحول شخصية الرجل في روايات أميمة الخميس إلى لوحة كاريكاتورية مثيرة للضحك، وأن يتعرض الرجل بأنماط شخصياته كافة وفي عدة روايات إلى الشتم والسب المباشر، فهذا مما يزيح العمل ولو قليلًا باتجاه فضاء سيرذاتي متعلق بالواقع أكثر منه بكثير بعالم الخيال المفترض في البناء الفني الروائي.

فضاء السرد

كما تشكل الفضاء المرجعي المغلق المحيل على مستوى من مستويات السيرة الذاتية في روايات أميمة الخميس من الفضاء الأسلوبي ممثلًا بالوحدة الشكلية واللغوية والرمزية فهو يتشكل أيضًا من الفضاء السردي الذي يعني تعلق التفاصيل السردية بعضها ببعض والتفافها على نفسها ودورانها حول ذاتها بطريقة تفضي في كل حين إلى مرجعية سردية موحدة ما يحيل إلى فراغ دلالي يمكن

(١) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص١٠٠، ص٢٠٥، ص٢٧١.

قراءته وفق ميثاق فيليب لوجون الاستيهامي. ينهض فضاء السرد وتقوم تفاصيله السيرذاتية ذات المرجعية المغلقة على عدة عناصر تحليلية منها تداخل العناوين، والتداخل الحكائي والصوتي، والتدخل السردي.

تتداخل عناوين روايات أميمة الخميس ويحضر كل عنوان بمبناه تارة وبدلالته تارة وبهما معًا تارة أخرى في الرواية الأخرى ما يؤدي باستمرار إلى موقف قرائي حتمي ناء عن الفني ومنحاز للذاتي والشخصي المتمثل بشخصية المؤلف؛ فمثلًا يحضر عنوان رواية البحريات في رواية زيارة سجى أربع مرات أولاها حين تشير شخصية أميمة إلى روايتها البحريات بشكل مباشر مستعصٍ على التأويل، والثانية والثالثة حضور رائحة البحر وسيرة البحر فتتساءل شخصية سجى: هل هذا هو السبب الذي يجعلني مطوقًا برائحة البحر في بيت هند؟ وتؤكد أن الوقت الصحراوي كتلة رخوة حارة تنساب بثقل، لكن الآن في هذه الردهة المطوقة بالرخام البارد المتعجرف تخالطني رائحة بحر وأصداف، ثم تتساءل الشخصية ذاتها عن سيرة البحر: لا أدري لم سيرة البحر مكتوبة على جدران هذا المنزل، والرابعة بحضور شخصية بحرية متطابقة بسماتها وخلفياتها المعرفية والثقافية مع شخصيات رواية البحريات وهي شخصية المعلمة المصرية شيرين(١).

ويحضر عنوان رواية الوارفة في روايتي البحريات وزيارة سجى حيث تحضر حضورًا مباشرًا على لسان شخصية أميمة حين تتحدث في رواية زيارة سجى عن أعمالها الروائية فتذكرها وتناقش بعض تفاصيلها ومآلات شخصياتها(٢)، كما تتردد أصداء الأشجار الوارفة في رواية البحريات بشكل لافت للانتباه فحديقة سعاد المنزلية وارفة آمنة، ونوال زوجة متعب لا تعلق على تلك

(١) ينظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، ص٣٤٩، ص٢٣٥، ص٥٥، ص٥٩، ص١٨١.
(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٣٤٩.

الحديقة الوارفة، وعمر اليمني سائق سعاد وزوجها فيما بعد كان بالنسبة لها جنة عدن الحضرمية الوارفة، وهي تتساءل عن الكيفية التي استطاع متعب بها إخفاء بيته أو كونه المكتمل الوارف، وتفكر في أخذه بجولة على غابتها وشجرة السدر الوارفة. وتحضر الحدائق والأشجار الوارفة كذلك في مواضع أخرى فمثلًا يقرر الراوي العليم أن الرجال يختارون الأماكن وارفة الأشجار، وأن المشاعر يمكن إلى ظلال الشجر الوارف، وأم قماشة يسحبها أبوها للزواج من تحت نخلة وارفة بالزلفي.

ويمكن تتبع عنوان الرواية الثالثة زيارة سجى في الروايتين الأولى والثانية حيث يبدو أن هاجس الزيارة بصفتها حدثًا سرديًّا محوريًّا هاجس دائم الحضور فاعلُهُ، إذ في رواية البحريات تكون زيارة سعاد لنوال زوجة حبيبها متعب تحولًا سرديًّا دالًّا ونوال تعيد الزيارة لمنزل سعاد فيما بعد، كما أن بهيجة تزور أمها في أحلامها المتكررة(١)، بينما في رواية الوارفة تكون زيارة بدرية زوجة الطبيب الأعرابي للدكتورة الجوهرة أثناء عملها في المستشفى حدثًا سرديًّا جريئًا ومدويًّا يضع حدًّا لعلاقة الدكتورة بالطبيب فتسافر الجوهرة بعده مباشرة في بعثة إلى كندا(٢)، وقبلها زيارة الطبيب الأعرابي لمنزل الدكتورة الجوهرة بصفته طبيبًا لأبيها وهي الزيارة ذات الدلالة المهمة المتعلقة بتطور ما يحدث بين الطرفين.

بالنظر في عناوين روايات أميمة الخميس يمكن ملاحظة تداخلها البنائي والدلالي البين فالبحر والبحريات وسيرتهن ورائحتهن ورطوبتهن والأشجار بأنواعها

---

(١) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص٢٦٢، ص٢٥٣، ص٢٢٩، ص٢٣٦، ص٢١٧، ص٧٦، ص١٠١، ص١٢٦، ص٢٣٩، ص١٣٢.

(٢) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، فصل الفرشاة البنفسجية، ص١٩٣.

والنخيل والحدائق المنزلية وغير المنزلية والزيارات خاصة بين المحبين وحتى أزواجهم وزوجاتهن لم تكن أحداثًا سردية عابرة وإنما ثيمة دلالية ثابتة. ويمكن عزو هذا التداخل إلى مستوى من مستويات السرد السيرذاتي على اعتبار تعلقه بالمقام الأول بالمرأة وشؤونها وشجونها فالبحريات نساء ومن ثم فدلالة البحر وما ارتبط به ذات مسحة نسوية واضحة، والأشجار والنخيل والحدائق والغابات الوارفة كانت في الروايات الثلاث إما صناعة نساء أو فضاء تتحرك فيه النساء أو تضطهد، والزيارات كانت فعلًا أنثويًّا حاسمًا مرتبطًا ارتباطًا جليًّا بطبيعة علاقات النساء بالرجال، ثم على اعتبار إحالة العناوين الدائمة إلى بعضها بشكل قد يخفف من القيمة الفنية للأعمال الروائية أو ينقلها على الأقل لصف متأخر مقدمًا صوت المؤلف الذي يبدو في هذه الحالة ثقيلًا متكررًا وطاغيًا.

العنصر الثاني من عناصر فضاء السرد الموحي بمستوى ما من مستويات السيرذاتي في روايات أميمة الخميس هو عنصر التداخل الحكائي حيث يمكن ملاحظة الكثير من مواطن اشتباك الحكايات وتداخلها وتشابهها وأحيانًا تطابقها على الرغم من انتشارها في عدة روايات وهذا وفق ما يرجح بوابة دلالية موارية يمكن الولوج منها برفق لمقاربة انزياح ما عن الفني باتجاه الذاتي والشخصي، أو التأليفي. تعلق التداخل الحكائي في الروايات كافة بقضايا أنثوية أو بقضايا تعني ثنائية الذكر والأنثى مثل مكانة الرجل الاجتماعية والعلاقة بين الذكر والأنثى وطبيعة الزواج بالنسبة للأنثى والكيفية التي يتعامل فيها الذكر مع الزواج والزواج نفسه واغتراب الأنثى والهوس بالأنثى وخلاف ذلك، وهذا التجذير الأنثوي إنما يصب في خانة الانزياح السيرذاتي بطبيعته وشموله وتأكيده وتحوله لهاجس ملح أو هوس.

تتطابق حكاية الرجل في روايتي البحريات والوارفة تطابقًا جزئيًّا حيث يرفض صالح في البحريات المكوث في المستشفى فيذهب ويخطط قلبه ويصر على العودة إلى المنزل وتحديدًا في سرير كبير يوضع له في مجلس الرجال حيث يحضر أبناؤه ورفاقه[١] وهو السرير ذاته والمجلس نفسه الذي يمكث فيه عثمان المسير أبوالجوهرة بعد تقدمه في السن حيث يتحول المجلس الخارجي إلى مكان أبيها وأدواته الصحية وسريره الكهربائي ومقعده المتحرك وأنابيب الأكسجين[٢]، ويظهر أن القضية قضية الرجل الذي يجلس في مقدمة المنزل تاركًا المنزل المغطى والمستور للمرأة فصالح يمرض وعثمان المسير يتقدم في السن واختلاف الظروف لا يغير أي تفاصيل.

ويكون التطابق أكثر شمولًا وتمامًا في قصص علاقة الذكر بالأنثى أو الرجل بالمرأة إذ في البحريات قصة علاقة متعب بسعاد وفي الوارفة قصة علاقة الطبيب الأعرابي بالدكتورة الجوهرة وفي زيارة سجى سلطان بهند، ثم بتتبع كل قصة من هذه القصص على حدة تتبين المشتركات التي تحولها كلها إلى تنويعات سردية على متن حكائي واحد يعاد مع اختلافات طفيفة. فالطرف الذكوري في القصص الثلاث رجل متسم بالبداوة حيث متعب البحريات بدوي وطبيب الوارفة أعرابي وسلطان في زيارة سجى بدوي صحراوي، بينما الأنثى فتاة محلية في الوارفة وزيارة سجى وفتاة بحرية في البحريات. الطرف الذكوري في قصتين من الثلاث متزوج أي خائن لزوجته إذْ متعب في البحريات والطبيب الأعرابي في الوارفة متزوجان، أما الطرف الأنثوي فسعاد فقط في البحريات متزوجة بينما

(١) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص٢٦.

(٢) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص٢٨٧.

الجوهرة مطلقة وهند عزباء، وحتى سعاد تجد مبررها في زوجها السكير المخمور المختل بينما اتصف زوجتا متعب والطبيب الأعرابي بالاكتمال أو شبهه بطريقة لم تترك لهما فرصة لأي عذر.

التواصل بين الطرفين يحدث ابتداءً عن طريق الهاتف في القصص الثلاث ثم يحدث اللقاء الجسدي ويكون من خلال الأبواب الخلفية حيث يتسلل الطبيب الأعرابي في الوارفة من البوابة الخلفية ويتسلل سلطان في زيارة سجى عبر باب الخادمات الخلفي، وتحدث زيارة في البحريات بين سعاد ونوال زوجة متعب حيث تزورها الأولى ثم ترد نوال الزيارة، وتحدث الزيارة في الوارفة كذلك حين تزور بدرية زوجة الطبيب الأعرابي الدكتورة الجوهرة في المستشفى، وتحدث أيضًا في زيارة سجى حيث الرواية كلها زيارات سواء من سجى أمْ أم حسين أمْ أميمة ذاتها. وفي نهاية القصص يهجر متعب سعادًا ويهجر الطبيب الأعرابي الدكتورة الجوهرة مع تعديل متمثل بزواج سلطان من هند في زيارة سجى. لا يمكن الجزم إلا بوقوع تطابق حكائي لافت للانتباه في قصص رئيسية لروايات مختلفة، وبأن هذه الروايات لمؤلفة واحدة، ثم بالقول إن هذا التطابق بالإضافة إلى عناصر أخرى قد يعني مستوى من مستويات السيرة الذاتية وليس المقصود أنها قصص أو قصة حقيقية وجدت طريقها للروايات بطريقة أو بأخرى وإنما أنها متن موحد أو شبه موحد يضعف الفني ويزيحه بنسبة معينة باتجاه الذاتي والشخصي.

التطابق الحكائي التام أو شبه التام يحدث في ثلاث حكايات جانبية موزعة على روايتين اثنتين معنية كلها بطبيعة الزواج بالنسبة للأنثى وفيها كلها يحضر الزواج بصفته اختطافًا واقتلاعًا أي بصفته حالة غير مرغوب فيها بشكله الاجتماعي السائد على الأقل؛ فزواج أم قماشة في البحريات وزواج هيا (أم حسين) وزواج ماما لولوة في زيارة سجى متشابه حد التطابق بطبيعته ومآلاته إذْ

هو نقل وترحيل للرياض بالنسبة لأم قماشة وهو نقل وترحيل من القرية للرياض بالنسبة لأم حسين وماما لولوة، وهو اختطاف لأم قماشة من تحت نخيل الزلفي وهو اقتلاع لأم حسين واختطاف لماما لولوة، ثم إن أم قماشة تهرب من زوجها ثم ترغم على العودة إليه بالضرب والتنكيل وهيا أو أم حسين تهرب من زوجها الأول وتتخلى عن زوجها الثاني بينما تهرب ماما لولوة من زوجها هروبًا ضمنيًّا بعلاقتها مع المذيع عبدالمحسن.

يحدث التطابق الحكائي الجزئي فيما يتعلق بالطبيعة غير المسؤولة لنظرة الذكر للزواج وهذه قضية أنثوية في الأساس لأنها معنية بها في المقام الأول؛ فسعد آل معبل في البحريات كان ثمرة زواج سريع لم يتجاوز العشرة أيام حين تزوج أبوه أمه البدوية خلال رحلة قنص في المنطقة الشمالية[1]، ولطيفة أخت هند في زيارة سجى كانت ثمرة زواج ليلة واحدة حيث تزوج أبوها أمها البدوية في رحلة برية في المساء وتخلى عنها في الصباح. الزواج في الحكايتين قصير ويثمر مولودًا ويحدث خلال رحلة برية والأنثى بدوية. التطابق الحكائي الجزئي ذاته يحدث في قضية مشابهة أو هي تفريع لقضية الزواج الرئيسية وتحديدًا الطبيعة الاجتماعية السائدة لكيفية لقاء الذكر بالأنثى والتواصل بينهما قبل مشروع الزواج أو تمهيدًا له، فأبوضاوي الشريطي والمحرّج في الوارفة يتواصل مع الدكتورة الجوهرة هاتفيًّا لإقناعها بنفسه وبالزواج منه[2] وهذا ما يفعله تمامًا برهان الرجل ذو الأدوار الغامضة مع الفتاة عبير في زيارة سجى حيث تقنعها

(١) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص١٠٠-١٠١.

(٢) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص٢٢٧-٢٢٨.

الأسرة بتلقي الاتصال والتعرف عليه لعلها تجد فيه ما يروق لها[١]. ومن التطابق الجزئي تلك التفاصيل الحكائية المتعلقة بنمط تعامل الأنثى المنكسرة مع زوجها وكيفية نظرتها إليه وخضوعها التام له، ثم بمآل الأنثى البحرية خصوصًا المتمثل بزواج ذي سمة محددة؛ إذْ في رواية البحريات ترى طرفة زوجها محمد بمزيد من التأمل والانبهار والذهول ولا تذكر اسمه بل تتحدث عنه بضمير الغائب هو، راح حضر نام أكل، الهو الذي لا دونه ولا بعده[٢]، وكذلك تفعل تمامًا هيلة العرفان في رواية الوارفة حين لا تذكر اسم زوجها عثمان المسير وتتحدث عنه بضمير الغائب هو، حضر رفض، الهو المهيمن المستغني بذاته عن اسمه[٣]، ويحمل مآل الأنثى البحرية التطابق الحكائي نفسه حين تُرَحَّل خارج الحدود النفسية على الأقل من خلال الزواج فيكون مآل الأنثى البحرية رحاب في رواية البحريات الزواج بعمر اليماني ومآل الأنثى البحرية المحلية الجداوية كاريمان في رواية الوارفة الزواج بالرجل الأفغاني، مع اشتراكهما في سن الثلاثين.

وإن ارتبط التطابق الحكائي بشقيه الجزئي والتام بطبيعة علاقة الأنثى بالذكر أو العكس وما يرشح عنها وينتج منها فإن تطابقًا حكائيًّا يكون في تفاصيل حكائية جزئية متعلقة بالأنثى وحدها، من ذلك اغتراب الأنثى بالذات الأنثى البحرية في رواية البحريات حيث تغترب سعاد حتى أن زياراتها لبلدها الأصلي الشام تتحول إلى مجموعة حقائب ولا أحد يهتم كثيرًا لملامحها هل تغيرت أم لا؟ كذلك الحال تمامًا مع بهيجة التي تذهب عدة مرات هي وأبناؤها للشام لكنها تصبح غريبة هناك وتظل العيون معلقة بحقائبها وماذا جلبت من السعودية

(١) ينظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، ص٣٠٤.

(٢) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص٢١٥.

(٣) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص٥٤-٥٥.

فتصاب بالخيبة لاختفاء الهناك الذي كانت تحسب أنها تنتمي إليه[1]. ومنه وصف الأنثى للأنثى حيث يلحظ سهولة تنقل الصفات الأنثوية من رواية لأخرى بشكل يحيل للذاتي باستمرار خصوصًا أنها صفات من أنثى لأنثى بما يمكن وصفه بالعين الأنثوية الموحدة، فمثلًا برواية البحريات تقول سعاد في وصف نوال زوجة متعب إنها ليست في نصاعة لونها (أي لون سعاد) لكنها مملوحة، وتصف الدكتورة الجوهرة في رواية الوارفة بدرية زوجة الطبيب الأعرابي بأنها غير جميلة لكنها مملوحة، بينما تتحدث هند في رواية زيارة سجى عن صديقتها مشاعل بأن فيها بعض الملاحة لاتصل حد الجمال، وفي الرواية ذاتها تقول ماما لولوة عن ابنة أم برهان إنها رشيقة بيضاء فيها شيء سمج ناقص تفتقد بعض الملاحة، ولعل من الواضح عدم اكتمال أو صعوبة اكتمال جمال الأنثى بالنسبة للأنثى مع وجود نقص دائم ما لا يعرف كنهه واستعمال مفردة لكن متلوة بصفة الملاحة وغيرها، مع تنوع الروايات واختلاف السياقات، فمن الذي يصف حقًّا؟

العنصر الثالث من عناصر فضاء السرد الموحي بمستوى ما من مستويات السيرذاتي في روايات أميمة الخميس هو التدخل السردي، والمقصود به حضور الروح الساردة في مواضع سردية مختلفة ومتنوعة بصرف النظر عن الملائمة الفنية، إذْ يمكن فهم خلق شخصيات فاعلة ومتفاعلة على الصعيد السردي تؤدي دورًا ووظيفة ما داخل النسيج الروائي، لكن أن تهيمن الروح الساردة وتتحول إلى شبح يرفرف في الروايات من خلال الرواة والشخصيات واللغة وغيرها فإن هذا قد يزيح العمل عن فنيته باتجاه الذاتي والشخصي. يكون التدخل السردي في الروايات الثلاث عبر طرق متنوعة تبدأ بكثافة حضور المصطلحات السردية

(١) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص١٨٣، ص١٦٧.

المجردة ثم بتدخل الرواة والشخصيات المباشر في سير الأحداث كالاعتراض والتعديل والتحليل والشرح والتعليل.

تحضر مصطلحات السرد الفنية حضورًا يلفت الانتباه بتنوعه وشموله وانتشاره إلى أنه الحضور الهاجس وليس الحضور الفني المنضبط المنسجم مع العناصر السردية الأخرى، حيث يمكن ملاحظة عشرة مصطلحات سردية فنية متواترة الحضور في الروايات الثلاث وهي مصطلحات المشهد والحدث أو الأحداث والحوار والحبكة والخيال والسيناريو والشخصيات والدراما والقصة والقفلة، بتواتر بلغ ثمان وعشرين تواترًا منها سبع في رواية البحريات وسبع في رواية الوارفة وأربعة عشر في رواية زيارة سجى، وعلى ألسنة معظم الرواة والشخصيات حيث يرد مصطلح واحد على الأقل من المصطلحات العشر على لسان الراوي العليم عن سعاد وعن متعب والراوي العليم عن نفسه في رواية البحريات، وعلى لسان الراوي العليم عن الدكتورة الجوهرة والدكتور ليبرمان في رواية الوارفة، وعلى لسان هند وسلطان وسجى وماما لولوة والراوي العليم عن ماما لولوة في رواية زيارة سجى. إن حضورًا بهذه الكثافة والشمول والتنوع يمكن رده إلى عوامل خارج النطاق الفني المعني ببناء الرواية ومعمارها من جهة ومن جهة أخرى هي عوامل ممكنة التوصيف الذاتي والشخصي وقابلة له محيلة عليه.

الطريقة الثانية من طرق التدخل السردي هي تدخل الرواة والشخصيات المباشر في سير الأحداث بالاعتراض والتعديل والتحليل والشرح والتفسير والتعليل وخلاف ذلك، وهذه الظاهرة فنية في الأساس لكن كثافتها وانتشارها وعموميتها حولها إلى عبء نأى بالفني باتجاه الذاتي والشخصي إلى حد كبير. يحدث التدخل من عدة رواة وشخصيات في الروايات الثلاث فمثلًا في رواية البحريات يتدخل الراوي العليم عن سعاد في السرد ويحاول تعديل ملامح شخصية سعد آل

معبل وذلك حين تتأمله حينما يحادثها وتتخيل مقصًا صغيرًا يشذب أنفه الطويل الأقنى وترى أو يرى الراوي العليم أنه سيبدو أشد وسامة إن هي فعلت. وفي الرواية ذاتها يتدخل الراوي العليم في الأحداث بتحليلها وتعليلها حين يضع احتمالات لوضع سعاد، تطفو؟ لا لم تكن تطفو؟ كانت هفهافة ومحلقة شاحبة وذاوية، أو حين يضع احتمالات لسبب مرض بهيجة؛ لعل السبب الحرقة والأحاديث المغيبة المختطفة خلف خيام لغة غريبة هجينة هي التي خلقت هذا الغضب والغيظ بداخل بهيجة، أو لعله ذهاب صالح، أو لعلها الأقدار فقط إلخ. ويكون التدخل السردي بالشرح والتعليل كما في البحريات أيضًا لما يتحدث الراوي العليم عن نهاية شخصية قماشة: ولأنها لم تختر النهاية فقد وضعت لها الأقدار نهاية لا تحمل الكثير من البشاشة، وأن سبب نهاية وجودها في بيت آل معبل انتهاء دورها في دراما رحاب المسرحية الذي أكملت قراءة سطوره ثم ترجلت عن المسرح وتوارت، وبالطريقة ذاتها تتحدث بهيجة عن غياب مريما حيث ترى أنه إذا غاب شخص عن محيطنا فإن اختفاءه يقع لأن دوره انتهى في ورطتنا الدرامية الكونية وأنه قد سرد جميع السطور الموجودة في أوراقه واختفى خلف الكواليس(١)، ويتدخل الراوي معلقًا على كلام أبي صالح بالشرح والتفسير وكأنه يضع هامشًا على متن الرواية حيث كان أبوصالح يتمتم بين أسنانه غاضبًا عندما يطلبون المؤونة والمزيد من الملابس: (حوار ربيع).. أي يشبههم بابن الناقة الذي ولد في موسم الربيع فإن خفض رأسه أكل من ربيع الأرض وإن رفعها رضع ثدي أمه،

(١) ينظر: المصدر السابق، ص١٧٦، ص٢٠٥، ص٢٦٧، ص١٣٨، ص١٥٠، ص١٠٣.

ويضع الراوي هامشًا معنويًّا على توتر وبرود علاقة مريما ببهيجة بأن سببه عدم امتلاكهما للخبرة في صنع الجسور في علاقات لم يخترنها من الأساس(١).

يتدخل الراوي في السرد في رواية الوارفة كذلك حيث يعلق مفسرًا بعد وقوع المشكلة بين عثمان المسير وزوجته سارة بنت يحيى في محل الأثاث لنسيان ابنته الدكتورة الجوهرة التفاصيل بأنه يبدو أن ذاكرتها قامت بإسقاط حاجب عماء فوق ذلك المشهد، ويشرح ويأول موقف الدكتورة الجوهرة في الكيفية التي ترى فيها قصة ناديا وسعيد بأنها تؤمن بأن لهذا العالم حكايتين الأولى معروفة ومتداولة وقابلة أن تكون في مقدمة المنزل والمجالس الخارجية والثانية داخلية وسرية ورقيقة(٢). وتتدخل شخصية سجى في السرد في رواية زيارة سجى أيضًا فتشرح وتحلل حينًا حين ترى أن ماما لولوة صنعت حكايتها وحبكتها الدرامية وحدود مملكتها ووزعت أدوار الأخيار على أهل بيتها ونثرت أدوار الشر على جميع من هم خارج المنزل، وتحاول تحليل وجودها الروائي وتفسيره حينًا آخر: من الذي جرجرني وجلبني هنا؟ هل هي مشيئة عليا، أم إرادة صانع ماكر ينقلني بين السطور صفحة تلو أخرى، وتستدرك على القارئ أو على نفسها أو على من لا نعلم: ولكن مهلًا يبدو أنه نفس الوقت.. تشتبك الأمور هنا(٣).

وتأخذ التدخلات السردية منحى أكثر حدة في رواية زيارة سجى سواء من هند أم سجى أم أميمة نفسها، فهند على سبيل المثال تصرح بتدخلاتها ومشاركتها في بناء السرد حين تتساءل عن صديقتها مشاعل: "هل آن الأوان أن أنزل من

(١) ينظر: المصدر السابق، ص٤٧، ص١٠٢.

(٢) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص٦٤، ص٢١١.

(٣) ينظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، ص٢٦٨، ص٢٢٦، ص١٢٣، ص١٢٤.

أرجوحة الكلام وأعطيها فرصة الحديث؟"[١]، وتحاول تبرير تدخلها ببحثها البريء عن نهايات سعيدة: "ولكن كل ما هنالك أنني أريد نهاية سعيدة للفيلم"[٢]، كما تعيد صياغة الأحداث التي سترويها للمحقق سبيع فالح مع الكثير من القص واللصق والتشذيب ليبدو سردها منطقيًّا مقنعًا[٣].

وتعبث شخصية سجى في أحداث الرواية وتشبعها تفسيرًا وتحليلًا وتعليلًا وتعديلًا واعتراضًا بطريقة يصعب حصرها لكن منها مثلًا حديثها عن إبراهيم العسيري بأنه ماكر فهو يخبرها بقصة ويصدق هو نفسه قصة أخرى بينما الموضوع له قصة مختلفة، وأن هندًا آخر اللحظات تجري تعديلات جذرية على الخطة، وبأن منصوري السائق لم يخبر جميع تفاصيل قصة الرجل الذي ساومه على رقم جوال هند، وبأن عودة إبراهيم العسيري ستكون مصب الشلال الهائل الذي ستصب فيه أحداث الحكاية، واعتراضاته المتوالية فتارة يقول بت متورطًا بحكايتهم، وأخرى يعبر عن عدم استطاعته الاكتفاء بأدوار المتفرج وأنه يتورط يومًا إثر الآخر، ومتى سينتهي كل هذا؟ بل إنه يتداخل مع أميمة نفسها وأنه لابد أن يراجع تلك المتلصصة علينا من خلف شاشة الكمبيوتر ويتحدث عن الكتاب العابثين اللامبالين الذين يحيكون خيوط حكاياتهم على رقاب الشخصيات كالأنشوطة ويسحبونهم للمشهد قسرًا[٤].

---

(١) المصدر السابق، ص٢٠٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٠٣-٣٠٤.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ص٣١٧-٣١٨.

(٤) ينظر: المصدر نفسه، الصفحات: ٥٧، ٨٤، ١٨٧، ٢١٤، ٢١٧، ٢٦٧، ٣١٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٤.

أما شخصية أميمة ولنقل إنها شخصية روائية فهي تتدخل في نهاية الرواية بطرائق التدخل كافة فتشرح وتعلل وتحلل وتعدل وتحذف وتضيف وتغلق أبواب القراءة[١] ليس في زيارة سجى فحسب وإنما بتناولها لروايتها السابقتين بمقالتين نقديتين عابرتين.

بزيارة أميمة وتدخلها السردي تضعف فرص التأويل والتحليل إلا ما اتسق مع التدخلات السردية العامة التي بدأت في البحريات والوارفة وانتهت بالزيارة، بمعنى أن التدخلات السردية لم تكن شكلًا فنيًّا وبناء جماليًّا بقدر ما كانت ظاهرة أسهمت مع ظواهر أخرى في إضعاف الفني والميل بالمكتوب نحو الذاتي والشخصي.

العنصر الرابع والأخير من عناصر فضاء السرد الموحي بمستوى ما من مستويات السيرذاتي في روايات أميمة الخميس هو التداخل الصوتي ويعني تداخل أصوات الرواة إلى حد الوحدة على الرغم من اختلاف الروايات وتنوع الضمائر، ولعل الإشارة تجدر هنا إلى الطابع النسائي أو النسوي العام للروايات الثلاث فالقضايا نسائية والشخصيات الرئيسية والخيّرة شخصيات نسائية والرواة نساء وهذا كله يأتي بخلفية كون المؤلفة امرأة. والإشكالية ليست في تقديم النماذج الفكرية والاجتماعية والثقافية المتعلقة بالمرأة وإنما في تقديمها بشكل دعائي مباشر وتقديم الرجل مهمشًا مهشم الصورة مغيب الصوت. هذا الحضور النسائي المكثف وما قابله من تغييب تام لصوت الرجل جعل تقديم الرؤى والأفكار يدنو كثيرًا من الطرح الصحافي السيري ويفارق الفني المفترض للجنس الروائي بصفته جنسًا متنوعًا غنيًّا ثريًّا حافلًا محتفلًا بالرؤى والأصوات، إن الفني كما تقول يمنى العيد

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص٣٤٣-٣٤٤.

"ليس قول كل ما يخطر على البال ولا كل ما يطفح به القلب، كما أن الفني ليس مجرد تقنيات تحرك زمن القص في هذا الاتجاه أو ذاك، ولا مجرد استعارة هياكل بشرية نفرغ بها خطابنا"(١).

تتحدث أميمة الخميس في لقاء صحافي عن أنها حاولت في رواية زيارة سجى التمرد على استحواذ السارد ووزعت أقلام الكتابة على الشخصيات وجعلتها تتداول خيوط السرد وملأت صفحات الرواية بالمرايا التي تنقل المشهد من جميع اتجاهاته، ثم تضيف أنها ما برحت تشعر بأن السارد يمارس نوعًا من الديكتاتورية داخل النص(٢)، ولعل شعورها بديكتاتورية السارد في محله حيث كان تنوع الرواة وتعدد أصواتهم في زيارة سجى تنوعًا شكليًّا نحويًّا مزيفًا ربما بطريقة مقصودة.

إن اختلاف الأصوات ضمن الموقع الواحد مجرد تنويع على صوت الراوي الواحد، بمعنى أن الكاتب قد يوهم -كما ترى يمنى العيد- باختلاف بين الأصوات وباستقلالها عن صوته باللجوء إلى تقنيات أسلوبية وتنويعات لغوية لكن دون أن يرتبط ذلك بنطق الشخصية وقولها وبما يعبر عن وضعيتها الذاتية والنفسية والاجتماعية الفاعلة في تكوين عالمها الروائي من حيث هو عالم له هويته الاجتماعية والثقافية(٣). وهو ما يمكن ملاحظته في رواية زيارة سجى حيث التعدد الصوتي الشكلي ليس بالضمير واختلاف الشخصية الراوية وإنما

---

(١) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ص١٨٢.

(٢) ينظر: صحيفة العرب اللندنية، العدد ٩٤٤٥، السنة ٣٦، الثلاثاء ٢١-١-٢٠١٤م، لقاء مع أميمة الخميس.

(٣) ينظر: تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد، ص١١٦.

بالتقسيمات والتبويبات وعزل كل راو عن الآخر ولكن كل هذا لم يكن كافيًا للتشويش على الرؤية الواحدة أو الديكتاتورية وفق تعبير أميمة الخميس لأن الإشكالية إشكالية موقع لا إشكالية ضمير أو شخصية ولابد من التفريق بين المتكلم القواعدي أي المتكلم بضمير المتكلم أنا والمتكلم الدلالي أي موقع المتكلم و"الراوي الفني لابد له من أن يخفي هذا الموقع وإلا خاب، أي سقط في إضعاف عمله، يخيب الراوي حين لا يتمكن من منح شخصياته حرية النطق"(١).

ثمة فوارق مهمة بين حق الراوي أو المؤلف الضمني وخلفه الكاتب أو المؤلف الحقيقي باتخاذ موقف فكري معين بل إن هذا هو الوضع الطبيعي فلا إنسان دون مواقف خاصة المثقف لكن يتوقع من المبدع ويجدر به وضع مسافة واضحة وفاصلة تعزله عن راويه أو رواته ثم مسافة أخرى تعزل راويه أو رواته عن بقية الأصوات السردية، بمعنى أن السرد يفترض أن يكون ديموقراطيًّا محتويًا للأصوات كلها مانحًا المساحة للجميع وبعد ذلك يمكن للموقع والخطاب والفني أن يومئ إلى موقف الكاتب.

إن اختباء الكاتب خلف رواته وشخصياته وأصوات رواياته حقيقة لا جدوى من إنكارها إذ "الراوي كما نعلم صوت يختبئ خلفه الكاتب"(٢) و"وجود صوت لا يعني بالضرورة أنه صوت الكاتب وقد يكون صوت الراوي ليس صوت الكاتب وقد يكون كذلك"(٣)، لكن المقدرة الفنية تقاس بمدى التمكن من إخفاء هذا

(١) الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط٣، ٢٠١٤م، ص١٩٧.

(٢) تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد، ص١١٤.

(٣) في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م، ص٨٠.

الاختباء والتشويش عليه وكلما ازداد منسوب الإخفاء ازداد منسوب الفني في أي عمل روائي.

تنوعت الأصوات وتعددت في رواية زيارة سجى لكنها تعددها اتخذ طابعًا شكليًّا بحتًا دون اختلاف في جوهر الرؤية فعلى سبيل المثال يلحظ تغييب صوت العنود أم هند على الرغم من حضور أصوات عدة أجيال نسائية، جيل ماما لولوة وهند وأم حسين وغيرهن، لكن العنود تقدم بصورة سلبية ولا تمنح فرصة التعبير عن نفسها ورؤاها وأفكارها وإنما يتجاهلها السرد ويستمر في تشويه صورتها ربما لاختلافها الفكري والثقافي كما تجاهل قبلها الرجل وغيب صوته وهمشه وسخر منه وشتمه. قد تغيّب الحياة الحقيقية صوتًا وتضطهد وجودًا فرديًّا أو جماعيًّا لكن الرواية بما هي فن لا تغيّب ولا تضطهد وإنما تعطي الجميع فرصتهم وتمنحهم مساحتهم للقول وهي على كل الأحوال ليست ميدانًا لتصفية الحسابات.

بتأمل ما يبدو تنوعًا في أصوات رواية زيارة سجى تتكشف وحدة رؤيوية يمكن استيعاب أبعادها بالقراءة وإعادة القراءة إذ يشعر القارئ أنه أمام صوت واحد يفرض نفسه في نسيج السرد حتى لو حاول التأليف الإيهام بخلاف ذلك كما في غياب صوت الرجل والعنود، وقد تتجاوز التطابق الدلالي بتطابق المفردات والجمل والدلالات بين صوت وآخر فمثلًا تقول ماما لولوة متحدثة عن منزل هند ".. وبيتًا يستر تقطنه امرأتان وجني"، وهند تقول عن منزلها "فبيتنا بلا رجال فقط الخدم وثلاث نسوة وجني"، وشخصية سجى تقول عن المنزل ذاته "وقد تكون غلطتي أنني استطبت هواء قصر به ثلاث نساء وجني"[1].

(١) زيارة سجى، أميمة الخميس، ص٣٧٢، ص١٨٠، ص٣٠٩.

كذلك تقول شخصية سجى "لا أعلم تبدو خيوط الدراما هنا معقدة للغاية وفوق كل ذي علم عليم"، وأميمة تقول "لا أدري وفوق كل ذي علم عليم"، وفي موضع آخر "قلت بسم الله وفوق كل ذي علم عليم"(١)، ويشترك سجى وأميمة في نطق جملة لابد أن أغادر سريعًا.

وحدة الأصوات وتداخلها تكون كذلك في روايتي البحريات والوارفة حيث اعتمدت هاتان الروايتان الراوي كلي المعرفة أو الراوي العليم وهذا النوع من الرواة هو الذي تسميه يمنى العيد الكاتب الذي يعرف كل شيء مؤكدة أن استعمال مفردة الكاتب استعمال واع ومقصود لأن الراوي يظهر هنا أنه الروائي، أو هو الكاتب الذي فشل في أن يظهر بمظهر عدم المتدخل أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الآخرين أو الذي يفسح لهم إذ يروي عنهم أن يرووا هم عن أنفسهم متحركين بحرية ومتمتعين بوجودهم الشخصي المستقل عن ذاته ككاتب أو عن رؤاه وأفكاره بصفته مثقفًا(٢)، إن الراوي العليم أو كلي المعرفة مفهوم للراوي الذي يبدو عاجزًا عن إخفاء الكاتب وراءه(٣).

فضلًا عن ذلك يمكن تتبع تداخل الأصوات السردية وانمزاجها وتحولها إلى صوت موحد بين روايتين وبين الثلاث روايات، إذْ ترد مثلًا في رواية زيارة سجى رؤية فلسفية مفصلة عن الموت وحقيقة عجز الإنسان المفجع أمامه وخلال ذلك تستعمل مفردات كالفناء والفانين والضعفاء والموت والحياة والمكر والهجوم والمخاتلة والتربص والفتك والمباغتة والمفاجأة ونهش الإنسان وإعادته إلى رحم أمه الأرض وغيرها، والرؤية ذاتها كانت حاضرة في رواية البحريات وبالأسلوب نفسه

(١) المصدر السابق، ص١٢٢، ص٣٤٧–٣٤٨، ص٣٦٢.
(٢) ينظر: تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد، ص٩١، ص٩٥.
(٣) ينظر: الراوي: الموقع والشكل، يمنى العيد، ص١٤٩.

حين تسمع بهيجة في قاع بئر وحشتها صوتًا ينادي البشر الضعفاء الفانين الذين ينقض عليهم الموت ويفتك بهم ويدمرهم(١)، وكأن الصوت المفصل في رواية زيارة سجى هو نفسه في البحريات بعد أن قرر التوسع ومد الرؤية وسحبها.

التداخل الصوتي ذاته يكون بين الروايات الثلاث هذه المرة حين الحديث عن عجز الإنسان وضعفه أمام أقداره، فيقرر الراوي العليم في رواية البحريات أن التدابير جميعها لا تجدي إذا كانت الأقدار نفسها ناشزة ومستفزة وهو المعنى ذاته الذي يقرره الدكتور ليبرمان في رواية الوارفة حين يقول إنه ليس لدينا أي خيار في هذا العالم نحن تعبأنا في هذه الأجساد ومن ثم قذف بنا إلى هذا الكون لنكابد أقدارنا حتى شفرتنا الجينية التي تحدد مولدنا وأمراضنا وشيخوختنا لا نستطيع تغييرها، إننا محرد خراف في مرعى كبير، وهذه المعاني تؤكدها شخصية سجى في رواية زيارة سجى في مواضع مختلفة، وهند في أكثر من موضع، بل حتى ماما لولوة تتحول إلى فيلسوفة معنى ومبنى وتتحدث عن الأقدار وتسلطها على البشر دون أي تقدير لخلفياتها الثقافية والمعرفية ما يجعل القارئ يتساءل صوت من –تحديدًا– ذاك الذي ما انفك عن الحضور في الروايات الثلاث بلغة ومضمون شبه موحدين؟

هذا الصوت الموحد يظهر بتطابق لافت حين يعرض قضية فلسفية أخرى وهي قضية الزمن ودوره في تكثيف وتأكيد العجز الإنساني، ففي رواية البحريات يتحدث الراوي العليم عن أم صالح رقية آل مبطي "من تحت قدميها يباغت الزمن، وكما ينزلق الأسبوع بوهلة خاطفة وكما تفر أيام السنة تباعًا كسرب عصافير مذعورة، رأت أنها وصلت إلى تلك النقطة القصية من العمر حيث

(١) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص٢٧.

اللاعودة"[١]، والراوي العليم ذاته يتحدث في رواية الوارفة عن الدكتورة الجوهرة "لعله هو الشيء الوحيد الذي تستطيع أن تفعله اتجاه الزمن الذي يمر هكذا بسرعة وجنون فهي تربطه لتجد تفاصيله منشورة فوق حبال دماغها، ولعله السبيل الوحيد لتتحكم في تدحرجه السريع بين باحات صباها"[٢]، أما في رواية زيارة سجى فيرد على لسان سجى "يحتالون على تيار الزمن الهادر المنهمر منذ الأزل ويكورونه على شكل سنين، اليوم يبدأ عام جديد، السنة لديهم كسرب عصافير حبيسة أقفاص التقويم إذا انطلق يومها الأول حلقت بقية الأيام"[٣].

يظهر من المقاطع الثلاثة الموزعة على الروايات الثلاث ومما سبقها تطابق الرؤية والأداة اللغوية، وإن لم يكن بالمستطاع منازعة الكاتب على رؤاه وأفكاره وطرق تأمله ونظره إلا أن الرواية جنس له اشتراطاته الفنية التي يتوقع أن تراعى، لذلك فإن وحدة الصوت سواء بالراوي كلي المعرفة في البحريات والوارفة أو بالتعدد الصوتي الشكلي في زيارة سجى ثم بتطابق الأصوات وتداخلها في الرؤى والأدوات الذي أتاح لماما لولوة أن تكون فيلسوفة، كل ذلك يمكن مقاربته بوصفه بابًا مواربًا يمكن الولوج منه لفهم مستوى ما من مستويات فضاء السيرة الذاتية.

الفضاء المرجعي المفتوح

يعني الفضاء المرجعي المفتوح إحالة الفضاء الروائي على خارجه عبر تجمع الدلالات وتكدسها ثم انصرافها باتجاه مرجعية موحدة بما يمكن اعتباره ملمحًا سيرذاتي أو أنه يوارب المدخل أمام القارئ لممارسة حقه القرائي وفق ميثاق

(١) المصدر السابق، ص٣١.

(٢) الوارفة، أميمة الخميس، ص١٢٢.

(٣) زيارة سجى، أميمة الخميس، ص٣٠٨.

فيليب لوجون الاستيهامي. ويقصد بمفردة الفضاء في هذا السياق العناصر النصية خاصة ما ارتبط منها بالزمان والمكان والإنسان، وبمفردة المرجعي كون هذه العناصر تنطلق من النص محيلة إلى مرجع واقعي وعنوان حياتي محدد، وبمفردة المفتوح أنهها لا تستمد مرجعيتها السيرذاتية من وجودها النصي وإنما من تأسسها على النصي ثم الانفتاح على الذاتي والشخصي في مواقعه الخارجية، وهو الانفتاح الذي يمثل فارقًا أساسيًّا بين المرجعي المغلق والمرجعي المفتوح. وقد كان من الطبيعي أن يتسم هذا الفصل بالإيجاز مقارنة بالفصل الأول لأن تناول العناصر الأسلوبية والسردية في الروايات الثلاث بالتحليل والدراسة واستنباط دلالاتها السيرذاتية سيستهلك مساحة أكبر من مقاربة البؤر الدلالية المحيلة على فضاء مرجعي ذاتي مفتوح، فضلًا عن كون المقاربة الثانية تستدعي عملًا أكثر حذرًا لتعلقه بحياة المؤلف الواقعية بشكل مباشر.

الفضاء المحيط

يتمثل الفضاء المحيط بمكوني المكان والزمان وهما عنصران فنيان سرديان بل إن عنصر الزمان هو العنصر الأساسي للتنويعات السردية بشكل عام وفي الرواية على وجه الخصوص. وقد حضر هذان المكونان في روايات أميمة الخميس بدلالة تحيل دائمًا على فضاءات سيرذاتية ما إذْ على سبيل المثال اعتمدت المؤلفة تقنية الاسترجاع في البحريات والوارفة وهذه التقنية الزمنية من أهم تقنيات تحرير السيرة الذاتية وتكاد تكون تقنيتها الوحيدة عطفًا على كون السيرة الذاتية حكيًا نثريًّا استعاديًّا يسترجع فيه صاحبه تفاصيل حياته السابقة أو بعضها أو ما تسعفه الذاكرة باسترجاعه منها، كما أن استعمال ضمير المتكلم غالبًا في رواية زيارة سجى واختلاف التقنية الفنية الزمنية بشكل أو بآخر لم يؤد إلى تغيير

جوهري حيث وإن تكثف استعمال الأفعال المضارعة التي حاول فيها الراوي دائمًا نقلها للمستقبل بالسين ولابد وغيرهما إلا أن جل المضامين كانت مسترجعة من الزمن الماضي. كما أن انتظام الزمن الخطابي الروائي بالنظر إلى الروايات الثلاث بصفتها نصًّا واحدًا وفق الزمن الطبيعي السنوات والشهور الأيام إلخ كان مؤشرًا سيرذاتي لا يمكن تجاهله.

دونت الكاتبة في رواياتها الثلاث تواليًا التاريخ النجدي من خلال تاريخ مدينة الرياض وهي المدينة التي ولدت ونشأت وعملت وعاشت ولا تزال تعيش فيها، وكان تدوينها على المستوى المكاني المتعلق بالمدينة والحي والشارع والمنزل وغيرها بوجوده وتطوره في مسار زمني بدأ بالتزامن مع تاريخ ولادة الكاتبة تقريبًا[١] حتى الزمن الحالي. تجيب المؤلفة في لقاء متلفز عن سؤال التاريخ في رواياتها: هل تقصدين أن تكون رواياتك جزءًا من تاريخ مراحل معينة في السعودية؟ بأن الراوي حين يكتب الرواية لا يضمر الفعل التاريخي أو التوثيقي بقدر ما ينحى منحى جماليًّا لكن عموم الرواية تاريخ البسطاء والمهمشين والمسكوت عنهم، وترد على سؤال أن البعد الجمالي قد يكون حيلة لكتابة السيرة الذاتية في ثقافة معينة، قد لا تستطيع التعبير بشكل صريح عن تجربتك الذاتية فتحولها إلى رواية؟ -قد تكون، وقد لجأ إليها الكثير من الكتاب، أي كتابة الرواية كواجهة للحديث عما لا يستطيع الحديث عنه في كتاب تاريخي لأن الحادثة التاريخية قد يكون لها أبعادها وحساسياتها[٢].

تتماهى الكاتبة مع نجد ومدينة الرياض ويندمج تاريخهما بالنسبة لها حتى يصبح تاريخًا واحدًا، فالمدينة الأولى والوحيدة في رواياتها كانت مدينة الرياض

(١) ولدت الكاتبة عام ١٩٦٦م.

(٢) ينظر: برنامج حديث العرب، قناة سكاي العربية، لقاء مع أميمة الخميس.

حيث تدور أحداث رواية البحريات في نجد، الرياض، الدرعية، الباطن، جنوب الرياض، حي الملز، وادي حنيفة، شارع الخزان، شارع جرير، وأحداث رواية الوارفة في نجد، الرياض، حي عليشة، الشميسي، وأحداث رواية زيارة سجى في الرياض، حي الشفا. ولا يكتفى بتوصيف المكان بعمومه وإنما تحضر التفاصيل كذلك إذْ في البحريات تتشكل صورة مزيج من الصحراء والريف وهو مزيج مدينة الرياض، بمفردات نحو: المزرعة، المزارع، الشجر، الأثل، النخيل، السواني، الصحراء التراب، الطين، الصخور، الرمال، وفي رواية الوارفة: النخيل، المزارع، الصحراء، وفي رواية زيارة سجى: النخيل، الحقول، الصحراء.

وتتشكل التفاصيل المكانية الأكثر تحديدًا ودقة بتوصيف المنزل وأجزائه ومكوناته المحيلة بعمومها على قضايا اجتماعية المرأة معنية بها بالمقام الأول، ففي البحريات يكون المنزل: بيت الملز[1]، بيت النخل، منزل النخل، وتفاصيله هي: مجالس الرجال الأمامية، مجلس الرجال، المجالس الأمامية، باب الرجال، مجلس الحريم، بينما في رواية الوارفة يكون المنزل: بيت عليشة، وفيه: مجلس الرجال، مجالس الرجال الخارجية، مجلس الحريم الخلفي، قسم الحريم الداخلي، أما في رواية زيارة سجى فالمنزل يكون البيت الكبير وبيت أبي منصور، وتفاصيله:

(١) "ولأنني أحد الذين قطنوا الملز، وتفتحت بواكير الوعي داخل هذا الحي"، مقال: حي الملز يسرد حكاية الرياض، أميمة الخميس، صحيفة الرياض، ٦-٧-١٤٣٨هـ، ٣-٤-٢٠١٧م. وتقول كذلك: "إن مرآة الذاكرة تجلب لي رائحة شجرة الياسمين التي كانت تتسلق الواجهة الشمالية لبيتنا في حي الملز"، عبدالله بن خميس ناثرًا، هيا السمهري، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط٢، ١٤٣٥هـ-٢٠١٤م، ص٦١.

مجالس الرجال، المجلس الخارجي، ومجالس الحريم، ومجلس النساء، ومجلس النسوة، ومجالس النساء.

ويأخذ المكان بعده الزمني كذلك في الروايات الثلاث حيث يمكن بتتبع المسارات الزمنية الحكائية ملاحظة أنه زمن الكاتبة الحقيقي إلى حد كبير حين تبدأ بتأريخ الرياض في رواية البحريات لحظة هدم سور الرياض القديم عام ١٩٥٩م ثم يندفع الزمن بالتوالي من رواية البحريات ثم رواية الوارفة ليقف عام ٢٠١٣م تاريخ صدور رواية سجى.

وبطريقة أكثر تحديدًا فإن زمن رواية البحريات يبدأ عام ١٩٥٩م ويمر بعام ١٩٦٥م أو منتصف الستينات حسب تعبيرات روائية أخرى وهو تاريخ هجوم بعض المتعصبين على أول محطة تلفاز في الرياض، ثم أواخر الستينات أو ٣١-٨-١٩٦٨م تاريخ قدوم رحاب مع أبيها إلى مدينة الرياض، و١٩٦٨م تاريخ دخول التلفاز إلى بيت آل معبل، و١٩٦٩م تاريخ دخول رحاب إلى نخل آل معبل، ثم مطلع السبعينات أو أوائل السبعينات أو مطالع السبعينات أو ١٩٧٠م وكلها تعبيرات روائية وهو تاريخ إهداء الأمير سيارة شفر موديل ٧٠م لأبي قماشة، ثم السبعينات كما ظهر شارع الخزان في السبعينات وموضة الهيبز في السبعينات وموضة لبس النساء في السبعينات، وهذه الأزمنة تسترجع استرجاعًا عامًّا من خلال أفعال التذكر، ومن خلال الأفعال الماضية المنتشرة، مع توظيف الأفعال المضارعة خلال عملية التذكر وكأن المسترجِع أو المتذكر الذي كان الراوي العليم أو الراوي العليمة يعود ليعيش الماضي بأعمق مشاعره.

ويبدأ زمن رواية الوارفة بما انتهى عليه زمن رواية البحريات حين تسكن أسرة الدكتورة الجوهرة في منزلها بيت عليشة عام ١٩٧٠م، ثم يرمم بيت عليشة للمرة الأولى عام ١٩٧٥م، و الدكتورة الجوهرة تدرس عام ١٩٧٩م، ويحدث اللقاء

الأول بين الجوهرة وكريمان في الجامعة عام ١٩٨٤م، ويعلق تاريخ يناير ١٩٨٦م دون مناسبة واضحة إلا هاجس الضبط الزمني للمرحلة[١]، وتظهر الدكتورة الجوهرة عاملة في مستشفى الجيش أواخر الثمانينات الميلادية، كما يدون تاريخ ١٩٩٥م مرتبطًا بمدينة الرياض. أما زمن رواية زيارة سجى فيبدأ كذلك بما انتهى عليه زمن رواية الوارفة تقريبًا على اعتبار أن بطلة الرواية هند والتي كانت في مقتبل شبابها مولودة عام ١٩٩١م حيث تشير هي إلى أن ولادتها متزامنة مع بداية حرب الخليج الثانية، ومن ثم فإن أحداثها معاصرة. يتأكد المكان في زمانه ويتداخل المتخيل بالمرجعي والفني بالذاتي والشخصي فلا يستطيع القارئ الجزم بكنه ما يقرأ، هل هو تاريخ مروي بطريقة فنية؟ أم فن روائي منزاح باتجاه تاريخ ذاتي؟ وعلى كل حال فإن ملامح السيرة الذاتية ومؤشراتها المرجعية المنفتحة على المكان والزمان تبدو جديرة بالتنبه والقراءة.

الفضاء الإنساني

يتمثل الفضاء الإنساني بالقضايا الروائية ذات الصبغة الإنسانية المنبنية في روايات أميمة الخميس والمنفتحة بطريقة أو بأخرى، بوضوح أو ببعض الغموض والتشويش، على الواقع الحياتي الذاتي. وسميت هذه القضايا فضاءً على سبيل التجوز على اعتبار أن القضية الفكرية النظرية المتسمة بالتجريد قد تستوعب الإنسان وتضعه على الأقل في مستواه الذهني والنفسي داخلها وبذلك تصبح فضاءً.

من أهم قضايا الفضاء الإنساني ذات الأبعاد المرجعية الذاتية المنفتحة على الواقع قضية غياب الأم إذْ كما يبدو خلفت تجربة موت الأم في عمر مبكر

(١) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص٢٨.

بالنسبة للأم وابنتها أثرًا بالغ الحضور والتأثير في تكوين الكاتبة النفسي[١] وهذا نمط تلق طبيعي على اعتبار تفاوت الناس في التعامل مع حوادث الزمان منهم من ينسى أو يحاول النسيان ومنهم من تبقى الحادثة في ذاكرته ومنهم من تبقى في ذاكرته وتسهم بشكل مباشر في تكون شخصيته خاصة إذا كانت الحادثة في عمره المبكر.

يتجلى غياب الأم في روايات أميمة الخميس بطريقة واضحة ذات قصدية غير مؤكدة بشكل كامن أحيانًا ومتفاعل وفاعل أحيانًا أخرى، حيث على سبيل المثال تهجس شخصيات الروايات بالموت فيتحول قلب أم صالح في رواية البحريات إلى شاهد متيبس بالفجائع ويكون عنوان الفصل السادس يابسة كشاهد قبر، ويكون عنوان الفصل الرابع المتعلق ببهيجة أجنحة تأخذ في طريقها الأشياء[٢]، وفي رواية الوارفة تهجس الدكتورة الجوهرة بوباء الموت بواسطة الرواي العليم مضمنة هاجسها عباءة أمها التي كفنت بها، كما تهجس بالموت الظالم والمخيف والمباغت[٣]، وفي رواية زيارة سجى تشعر ماما لولوة وهي في المستشفى بأن الجدار سينطبق على صدرها وتشم روائح منها رائحة غريبة تتساءل هل هي رائحة الموت؟[٤]

ويتحول هاجس الموت العام إلى هاجس غياب الأم على وجه الخصوص إذ تشعر بهيجة في رواية البحريات أنها تسكن ذلك البيت القصي المعتم على

(١) ماتت سهام السرحي –رحمها الله– أم الكاتبة عام ١٩٨٤م عن ٤٨ عامًا، وقد كان عمر ابنتها أميمة ١٨ عامًا.

(٢) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص٤٣، ص٤٤، ص٢٣.

(٣) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص١١٠، ص١٧٤.

(٤) ينظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، ص١٣٢.

الشاطئ الذي لا يوجد به أم[١]، والهاجس ذاته تقريبًا لدى أبناء سعاد بعد هجر متعب لها وغيابها النفسي عنهم، إذْ تكتشف على لسان الراوي العليم أرواحهم الطفولية الشفافة أن أمهم الرقيقة ذات الأيدي المورقة والحديقة اليانعة قد ابتلعها صل أسود عظيم يفح طوال الليل ولا يبقي للنهار سوى عينين زائغتين مطوقتين بالأسود[٢]، وتغيّب العنود الأم في رواية زيارة سجى ويغيب صوتها ما يدفع ابنتها هند للتعبير عن غرابة حياتها بهذا الغياب "حياتي الغريبة داخل صف بيوت كبيرة هائلة يلتف بها الصوت قبل أن يصل، بلا أم"[٣].

وتموت الأم أو يختار لها أن تموت في الروايات الثلاث حيث يمكن رصد ست حالات مؤكدة لموت الأم، ثلاث منها في رواية البحريات واثنتان في رواية الوارفة وواحدة في رواية زيارة سجى، وربما كان التدرج العددي النازل متعلقًا بالكاتبة التي تتخفف نفسيًّا من ثقل موت الأم مع كتابة كل رواية، حيث روايتها الأولى فيها نصف الحالات والثانية فيها ثلثها والثالثة السدس. في رواية البحريات تموت الأم بهيجة إذ يحضر هذا الموت مبكرًا في منتصف الرواية تقريبًا ثم يتأكد الموت في آخرها[٤]، وبهيجة امرأة بحرية مثل أم أميمة. وتموت الأم هيلة العرفان في رواية الوارفة[٥]، ويلاحظ أن هيلة الأم تموت واثنتان من بناتها الثلاث في مرحلة المراهقة حيث الوسطى هند في الصف الثالث المتوسط والصغرى الدكتورة

(١) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، فصل أجنحة تأخذ الأشياء، ص٢٧.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٢٤٣.

(٣) زيارة سجى، أميمة الخميس، ص١٧٨.

(٤) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص١٦٧، ص٢٦٧-٢٦٨.

(٥) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص٤٦، ص٩٢، ص٩٤، ص٩٥، وغيرها.

الجوهرة في الثاني المتوسط، كما يمكن ملاحظة تحول ذكرى هيلة العرفان إلى ذكرى ذاتية تختلط الأمور في مواضع كثيرة على القارئ هل يقرأ عن شخصية روائية أم شخصية من لحم ودم؟ منها دعاء الراوي العليم لها دعاء ذاتيًّا يلفت الانتباه "جعلها في جنات النعيم"(١)، فهل الراوي على المستوى الفني مخول بمثل هذا الدعاء؟ أم الدعاء صادر من جهة التأليف لمصلحة شخصية واقعية؟

موت الأم يتواصل بموت أم سعد آل معبل، وأم سعاد بسرطان الثدي، في رواية البحريات، وموت الأم هيا جدة الدكتورة الجوهرة في رواية الوارفة، وموت أم ماما لولوة في رواية زيارة سجى. تموت الأمهات في الروايات الثلاث بشكل عام ولا تبقى أم بوضعها الطبيعي تعيش وسط أسرتها مع زوجها وأبنائها وبناتها وكأن التأليف يحاول تحويل موت الأم إلى ظاهرة عادية منتشرة في المجتمع تمهيدًا للتحلل من ثقلها النفسي، ولذلك فإن الأمهات اللواتي لم يمتن يرحلهن السرد بعيدًا عن بناتهن وأبنائهن بطريقة مكشوفة، فترحل العنود أم هند في رواية زيارة سجى بالزواج والاختلاف الفكري وتترك ابنتها هندًا خلفها، وترحل الأم قماشة بالزواج والسفر في رواية البحريات تاركة أبناءها عند أبيهم، ويخصص الفصل الحادي والعشرين في رواية الوارفة: البجعة الهاربة، للحديث عن هروب أم ناديا وعودتها إلى وطنها تاركة ناديا خلفها، وهو تمامًا رحيل أم رحاب في رواية البحريات التي تغادر إلى بيروت تاركة رحاب وحدها.

لا يمكن قراءة ظاهرة إماتة الأمهات وترحيلهن في الروايات الثلاث دون إحالتها إلى المرجع الواقعي، فالوضع الطبيعي للأمهات ولغيرهن أن بعضهن يعيش والبعض الآخر يموت إلخ لا أن يمتن كلهن ثم يُرحّل من بقي منهن مع

(١) المصدر السابق، ص٩٤.

ترك البنات والأبناء دائمًا، ولذلك فإن قراءة الظاهرة وفق امتداداتها المرجعية لها وجاهتها دون الإغراق في التأويل والتفسير فربما توفر في علم النفس ما يعين على الفهم خاصة إذا أضيف الاشتياق المتكرر للأم في الروايات المدروسة فبهيجة مثلًا في رواية البحريات تشتاق إلى أمها والدكتورة الجوهرة تعبر عن شوقها لأمها لحظة هبوط الطائرة في مطار الرياض بل إن أمها تتماهى مع الوطن فتكون هو ويكون هي، أي أن الصورة العامة إماتة الأم وترحيلها ثم التعبير عن الشوق لها وهذه صورة مركبة بحاجة إلى علوم إنسانية أخرى مثل علم النفس لمقاربتها، إنما المهم في هذا السياق التعامل معها بصفتها ظاهرة محيلة إلى مستوى ما من مستويات فضاء السيرة الذاتية.

ومن قضايا الفضاء الإنساني ذات الأبعاد المرجعية الذاتية المنفتحة على الواقع قضية تغييب المرأة وهي القضية التي انشغلت بها الكاتبة في حياتها الواقعية من خلال المقالات المنشورة منذ سنوات ولاتزال وبكتابها السيري التعليمي ماض مفرد مذكر وغير ذلك. ويكون تغييب المرأة على المستوى الواقعي والمستوى الروائي –بالنسبة للكاتبة– بواسطة عدة طرق مثل الممانعة المجتمعية والدينية لانخراطها في التعليم خاصة في البدايات، وتعدد الزوجات، والعباءة وتغطية الوجه، حيث تُعرض قضية تعليم المرأة في رواية الوارفة بإيجاز وفي رواية البحريات بشيء من التفصيل والتدرج منذ مطالبة بعض صحف نجد بتعليم المرأة ثم خبر إقرار تعليم المرأة الموصوف بالقنبلة ثم امتناع بنات آل معبل عن الذهاب إلى المدراس ثم تسليم تعليم المرأة لرجال الدين[1] الذين أثروا على المجتمع في

(١) أشارت الكاتبة للاتفاق بين الدولة والمؤسسة الدينية حول تعليم المرأة، برنامج إضاءات مع تركي الدخيل، قناة العربية.

مبالغتهم بتقييم عملية تعليم المرأة وآثاره السلبية أو الإيجابية، مع تناول مكان تعليم المرأة المغلق الكئيب ذي الأسوار الشاهقة ودور البواب أو حارس مدرسة البنات في حماية البنات أو حماية المجتمع من خطر البنات(١).

ولا تكاد تخلو رواية من روايات أميمة الخميس مدار الدرس من شخصية ذكورية معددة حتى بات تعدد زوجات الشخصيات الذكورية أصلًا في معظم الحالات، وتستكمل الصورة باعتراض الشخصيات النسائية الروائية على هذه الظاهرة، أي أن الرواية تخلق الشخصية المعددة ثم تخلق الاعتراض عليها، وقبل ذلك كان التعدد هاجسًا مرجعيًّا حاضرًا في مقالات الكاتبة بشكل لافت بصفته حالة تغييب متحققة للمرأة وانتهاك لكرامتها(٢). من الشخصيات المعددة في رواية البحريات شخصية سيد المنزل أبي صالح، وشخصية سعد آل معبل الذي يتزوج ابنة خاله ومنيرة وسعاد، وشخصية صالح آل معبل، وفي رواية الوارفة شخصية الطبيب الجراح الأفغاني رضا خان، وفي رواية زيارة سجى شخصية أبي منصور سيد المنزل، ثم تتبع حالات التعدد أو تتزامن مع اعتراضات متكررة من قبل الشخصيات النسائية فأم صالح مثلًا في رواية البحريات تتمتم أمام أم عبيد جعل ما يخاشرنا في إلا الحريم، تقولها بصعوبة وهي تبلع ريقها وغشاوة من دمع تجلل عينيها المؤكسدتين بالحزن بينما أبوصالح يتمرغ في أعطاف أنثاه الجديدة(٣)،

(١) عن هذا الدور ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص١٠٨، ص١٢٣، والوارفة، أميمة الخميس، ص٣٤. وينظر كذلك: مقال لأميمة الخميس بعنوان: بواب مدارس البنات حارس مرمى أم حارس قيم؟ صحيفة الرياض، عدد ٣٠-٤-٢٠١٤م-١-٧-١٤٣٥هـ.

(٢) ينظر: مقال لأميمة الخميس بعنوان: الشق المائل، صحيفة الرياض، عدد ٦-٢-١٤٣٥هـ- ٩-١٢-٢٠١٣م، وغيره.

(٣) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص٥١.

وراوي الوارفة العليم يسخر من الدكتور رضا خان بأن الأمر الوحيد الذي أدركه من الدين الإسلامي هو إباحة التعدد(١)، وتتساءل هند في رواية زيارة سجى عن طعم النساء في مائدة أبيها(٢).

وتغيب المرأة كذلك بواسطة العباءة وغطاء الوجه وهي قضية انشغلت بها الكاتبة انشغالًا مرجعيًّا(٣) وروائيًّا بحضورها في رواياتها سواء أكان حضورها عبر المفردات الدالة المتفرقة كالعباءة وغطاء الوجه والنقاب والشيلة إلخ أم من خلال الآراء النظرية المنشرة في التفاصيل الروائية مثل تصريح رحاب في رواية البحريات أن النظام الذي يغطي وجه المرأة نظام متخلف(٤)، ورأي أحد الأطباء الحجازيين في رواية الوارفة أن الشروق يكلفون البشر ما لا يطيقون بتغطية النساء وجوههن، وعدم قدرة الدكتورة الجوهرة على رفع غطاء وجهها للقاء تلفزيوني لأن ذلك سينكس أنوف ذكور أسرتها بين الرجال(٥) في الرواية ذاتها، ومثل اعتراضات هند المتكررة في رواية زيارة سجى على غطاء الوجه ومع ذلك فهي ترضخ وتغطي وجهها بسبب تحوله إلى هوس حتى بالنسبة لماما لولوة التي تحدث نفسها عن العجوز المتهتكة التي تنزع غطاء وجهها أمام الرجال(٦).

---

(١) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص٣٧.

(٢) ينظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، ص٢٩١.

(٣) ينظر: مقالات أميمة الخميس: العباءة، صحيفة الرياض، ٢٤-١٢-١٤٣٥هـ-١٨-١٠-٢٠١٤م، و: أدنى أن يعرفن، صحيفة الرياض، ٢١-٩-١٤٣٥هـ-١٩-٧-٢٠١٤م، و: الطمس، صحيفة الرياض، ٢٩-٢-١٤٣٩هـ- ١٨-١١-٢٠١٧م، وغيرها.

(٤) ينظر: البحريات، أميمة الخميس، ص٢٤٤.

(٥) ينظر: الوارفة، أميمة الخميس، ص١١٣، ص٨٧.

(٦) انظر: زيارة سجى، أميمة الخميس، ص١١٤، ص٢٧١.

ومن قضايا الفضاء الإنساني ذات الأبعاد المرجعية الذاتية المنفتحة على الواقع قضية تواتر الأعلام الإنسانية النسائية منها والرجالية سواء ما كان تواتره تواترًا نصيًّا واقعيًّا واقعية دلالية أم تواترًا نصيًّا بامتدادات واقعية حقيقية، إذْ يلحظ تواتر الأعلام وتكرارها وتكثف دلالتها في الرواية الواحدة حينًا وبين أكثر من رواية حينًا آخر بطريقة تلفت الانتباه. يتواتر حضور الأعلام النسائية في الروايات الثلاث تواترًا متنوعًا ودالًّا؛ حيث تحضر سبعة أعلام حضورًا نصيًّا بمرجعية منفتحة على الواقع أولها اسم لطيفة[١] الذي يتواتر على المستوى النصي خمس مرات في روايتين، فلطيفة اسم طالبة من طالبات المعلمة رحاب في رواية البحريات، واسم ابنة عم هند، وأخت هند، وابنة خالة ماما لولوة، وأخت ماما لولوة، في رواية زيارة سجى.

أما اسم هيا[٢] فيتواتر في الروايات الثلاث خمس مرات فهو اسم ابنة محمد آل معبل، واسم العمة الكبرى أخت أبي صالح، في رواية البحريات، واسم جدة الدكتورة الجوهرة أم أبيها، واسم الفتاة الشريفة التي شارفت الأربعين ولم تتزوج، في رواية الوارفة، واسم أم حسين في رواية زيارة سجى. ويتواتر حضور العلم سارة[٣] أربع مرات في الروايات الثلاث فيكون اسم ابنة محمد آل معبل، واسم طالبة من طالبات المعلمة رحاب، في رواية البحريات، واسم الزوجة الثانية لعثمان المسير في رواية الوارفة، واسم ابنة أم حسين من زوجها يوسف وقد ماتت

(١) لطيفة اسم إحدى زوجات أب المؤلفة.

(٢) هيا اسم إحدى زوجات أب الكاتبة، واسم عمة المؤلفة كذلك، ينظر: عبدالله بن خميس ناثرًا، هيا بنت عبدالرحمن السمهري، ص٢٤.

(٣) سارة اسم عمة الكاتبة، ينظر: المرجع السابق، ص٢٤.

صغيرة في رواية زيارة سجى. أما اسم العلم سهام[١] فيتواتر حضوره النصي في رواية البحريات حيث يحضر في الإهداء بصفتها مهدى إليها، وسهام كذلك أخت سعاد الصغرى، وقد أجابت الكاتبة في لقاء صحافي عن سؤال الإلهام في إهداء البحريات بإنها سهام سيدة البحريات، والدتي سدرة المبتدأ التي رطبت عروق الوعي برائحة البحر وشذى زهر البرتقال اليافاوي[٢]. وتحضر أسماء الأعلام النسائية طرفة[٣] وموضي[٤] وأميمة بتواتر يراوح بين النصي والواقعي حيث طرفة اسم زوجة محمد آل معبل أخو صالح، وموضي اسم زوجة صالح الأولى موضي آل مبطي، في رواية البحريات، وأميمة تحضر في رواية زيارة سجى وهو اسم الكاتبة.

فضلًا عن ذلك يتواتر حضور بعض الأعلام النسائية تواترًا نصيًّا فقط حيث على سبيل المثال يحضر اسم لولوة في الروايات الثلاث فهو اسم ابنة مريما (اللولو) في البحريات واسم عمة الدكتورة الجوهرة اللولو المسير في الوارفة واسم ماما لولوة في زيارة سجى، ويحضر اسم رقية في روايتين اثنتين حيث هو اسم أم صالح رقية آل مبطي في البحريات واسم أخت الدكتورة الجوهرة الكبرى في الوارفة، ويحضر اسم هند في روايتين كذلك إذ هو اسم أخت الدكتورة الجوهرة في الوارفة واسم بطلة رواية زيارة سجى، وتكون أم عبيد الجارية السوداء في روايتين

(١) سهام اسم أم الكاتبة، سهام السرحي.

(٢) ينظر: صحيفة الراي الكويتية، عدد ١٩-١-٢٠٠٩م، لقاء مع أميمة الخميس.

(٣) طرفة اسم عمة الكاتبة، ينظر: عبدالله بن خميس ناثرًا، هيا بنت عبدالرحمن السمهري، ص٢٤.

(٤) موضي اسم إحدى أخوات الكاتبة.

أيضًا حيث هي الجارية السوداء في البحريات والوارفة، وهذا التواتر وإن كان نصيًّا فقط إلا أن له دلالته المرجعية المغلقة ربما، وقد تكون دلالة منفتحة على الواقع بمرجعيات غير متاحة.

ويتواتر حضور بعض الأعلام النسائية على المستوى النصي فقط ولكن بإحالة مرجعية ذات مسحة نفسية متعلقة بكون الأم إحدى البحريات أو هي سيدة البحريات كما وصفتها ابنتها الكاتبة، ولذلك يتواتر حضور الأعلام ذات المرجعية البحرية تواترًا ملحوظًا سواء ما كانت بحريته خارجية أم ما كانت بحريته داخلية محلية، وتواترها ليس تواتر تكرار وإنما تواتر دلالة بمعنى أن التواتر يكون بحضور النساء البحريات في الروايات الثلاث؛ فالبحريات الخارجيات بهيجة وسعاد ورحاب يحضرن في رواية البحريات، وكريمان ونواديا البحريتان المحليتان بأصولهما الحجازية البحرية يحضرن في رواية الوارفة، والبحرية شيرين المصرية تحضر في رواية زيارة سجى.

وتحضر أعلام الذكور بدورها في الروايات الثلاث حضورًا متواترًا ومتنوعًا ودالًّا؛ فيتسم بعضها بمرجعية منفتحة على الواقع مثل اسم عبدالله[١] حين يكون اسم ابن أم عبيد في رواية الوارفة، واسم عبدالله الهادي زوج العنود الثاني في رواية زيارة سجى. واسم محمد[٢] الذي يتكرر مرتين في رواية البحريات وبالاسم نفسه: محمد آل معبل، الأول ابن صالح وبهيجة، والثاني عم الأول أي أحد إخوة صالح. واسم صالح[٣] الذي يحضر مرة واحدة في رواية البحريات متمثلًا بصالح

(١) اسم أب الكاتبة.

(٢) اسم أحد إخوة الكاتبة.

(٣) صالح اسم عم الكاتبة، ينظر: عبدالله بن خميس ناثرًا، هيا بنت عبدالرحمن السمهري، ص٢٤.

آل معبل زوج بهيجة. كما يحضر بعضها حضورًا نصيًّا فقط لكن بتواتر قد يومئ إلى مرجعية ما، فاسم خالد يتكرر مرتين في رواية زيارة سجى مرة يكون اسمًا لزوج أخت هند ومرة يكون اسمًا لأحد إخوة هند من الأب. ويتكرر اسم عبدالرحمن مرتين أيضًا مرة يكون اسمًا للأخ الأكبر لأم صالح رقية آل مبطي ووالد قماشة آل مبطي، في رواية البحريات، ومرة يكون اسمًا للأخ الأصغر للدكتورة الجوهرة في رواية الوارفة.

أما النمط الثالث من أنماط تواتر الأعلام الذكورية في الروايات الثلاث فهو التواتر النصي فقط لكن بإحالة مرجعية نفسية وهذا النوع من التواتر يظهر بوضوح في الأسماء والصفات أحيانًا ذات المسحة البدوية، إذ في رواية البحريات يكون الاسم متعب والصفة البدوي، وفي رواية الوارفة يكون اللقب أبوضاوي ويكون كذلك الطبيب الأعرابي، وفي رواية زيارة سجى يكون سلطان البدوي أو الصحراوي ومثله تمامًا سبيع فالح المحقق البدوي أو الصحراوي. كما يظهر في الأسماء الذكورية البحرية فاسم مصطفى هو اسم أخو بهيجة في البحريات واسم سائق المزرعة في رواية زيارة سجى، واسم سمير البحري هو اسم أخو بهيجة أيضًا في البحريات. يؤدي التواتر المكثف للأعلام الإنسانية في الروايات الثلاث بأنماطه المتنوعة ما كان منها بدلالة مرجعية واقعية حقيقية أو ما كان نصيًّا بدلالة مرجعية نفسية، إلى ترك باب التحليل مفتوحًا أمام مقاربة وقراءة ترى فيه عنصرًا ومكونًا ضمن عدة عناصر ومكونات شكلت فضاء السيرة الذاتية في الإطار النصي المحدد.

الخاتمة

بعد قراءة روايات أميمة الخميس وتناولها بالدراسة والتحليل في هذه الدراسة الموسومة بـ(فضاء السيرة الذاتية في روايات أميمة الخميس)، يظهر للباحث ما يلي:

١. قراءة الإنتاج الروائي والسردي عمومًا وفق تصورات سيرذاتية قراءة مشروعة تحت عنوان ميثاق فيليب لوجون الاستيهامي وإن اتسم التأكيد على أي نتائج ببعض المجازفة، باعتبارها –أيضًا– نتائج استيهامية.
٢. حضرت مفردات وعناصر فنية ومضمونية يمكن قراءتها وتأويلها ومقاربتها وفق الميثاق الاستيهامي السيرذاتي في روايات أميمة الخميس الثلاث، وقد كان حضورها حضورًا متنوعًا ودالًّا.
٣. تنوعت مفردات وعناصر فضاء السيرة الذاتية في روايات أميمة الخميس الثلاث بطريقة لافتة حيث أمكن قراءة الفضاء المرجعي المغلق الأسلوبي منه والسردي، والفضاء المرجعي المفتوح ما تعلق منه بالفضاء المحيط أو الفضاء الإنساني العام، قراءة رأت فيه بتظافره الدلالي وتعلقه ببعضه إحالة مرجعية نصية وواقعية انمزجت تحت عنوان: فضاء السيرة الذاتية في روايات أميمة الخميس.

وتوصي الدراسة بالالتفات إلى مظان السيرة الذاتية وفضاءاتها في فن الرواية والأجناس السردية بشكل عام حيث الأديب خاصة السارد مهما بلغ به خياله وعلو كعبه الفني إلا أن جزءًا من روحه ودمه ولحمه لا بد أن يظهر في كتاباته وعوضًا عن تناول هذه المظاهر بصفتها اختلالات فنية يمكن مقاربتها بصفتها حقائق سيرية غير قابلة للتأكيد.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

١. البحريات، أميمة الخميس، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.

٢. زيارة سجى، أميمة الخميس، دار مدارك للنشر، دبي، ط١، ٢٠١٣م.

٣. الوارفة، أميمة الخميس، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

ثانيًا: المراجع

أ-الكتب:

١. الأدب وفنونه، محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.

٢. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠م.

٣. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.

٤. الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط٣، ٢٠١٤م.

٥. السارد وتوأم الروح، من التمثيل إلى الاصطناع، محمد الداهي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٢١م.

٦. السيرة الذاتية في الأدب السعودي، عبدالله الحيدري، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط٢، ١٤٢٣هـ.
٧. السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
٨. عبدالله بن خميس ناثرًا، هيا السمهري، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط٢، ١٤٣٥هـ-٢٠١٤م.
٩. علم السرد، المحتوى والخطاب والدلالة، الصادق قسومة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٠هـ.
١٠. في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.
١١. معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.

ب-الدوريات:

١. يحياوي رشيد، حدود الأجناس الأدبية، مجلة البيان، رابطة الأدباء الكويتيين، الكويت، عدد٢٥٩، أكتوبر ١٩٨٧م-صفر ١٤٠٨هـ.
٢. يمنى العيد، السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ١٩٩٧م.

ج-الصحف:

١. صحيفة الراي الكويتية، العدد الصادر يوم ١٩-١-٢٠٠٩م.
٢. صحيفة الرياض السعودية، ستة أعداد موزعة على الأعوام ٢٠١٣م، ٢٠١٤م، ٢٠١٧م.

٣. صحيفة العرب اللندنية، العدد ٩٤٤٥، السنة ٣٦، ٢١-١-٢٠١٤م.

هـ-البرامج:

١. برنامج إضاءات، قناة العربية.

برنامج حديث العرب، قناة سكاي العربية.