Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

معمارية الكتابة السردية في الرواية السعودية

Architecture of Narrative Writing in Saudi Novels

Arwa Mohammed AlMulla
Department of Arabic Language and Literature, College of Arts, King Faisal University, Saudi Arabia
aralmulla@kfu.edu.sa

الملخص

وجه هذا البحث عينه صوب الرواية السعودية، عبر رؤية معمارية سردية منهجية يمكن من خلالها تتبع حركة السرد في هذا الكم الخضم من المنتوج الروائي. ويقصد البحث بمعمارية الكتابة السردية أنساق السياق في العمل الروائي بداية من أول عتباته (العنوان)، وما يندرج على غلافه من رموز وعلامات وأيقونات إلى المتن من الاستهلال وتنظيم فصول الرواية، وتوزيع البياض والسواد على صفحاتها، ومعمارية الكتابة الأفقية والرأسية، لتنتهي إلى علامات الترقيم والوقف، فضلا عن عنصر الإخبار، والعرض، ودرجة التبئير. تصنف الرواية السعودية –وفق هذه الرؤية– إلى روايات المعمار السردي المتوتر، وروايات المعمار السردي التجريبي، روايات المعمار السردي الفني.

الكلمات المفتاحية: رواية، السعودية، سرد، معمارية، كتابة، تبئير

Abstract

Via a systematic and architectural narrative vision through which the narrative movement is trace, this research is about architecture of Saudi novels, denoting contextual patterns from the first threshold (title), symbols, signs, and icons, from the preface and chapters to the distribution of the black ink and areas, to the architecture of horizontal and vertical writing, and punctuation and pauses as well as the elements of advertising, presentation, and focalization. Saudi novels are classified into tense narrative architecture, empirical narrative architecture, and artistic narrative architecture.

Keywords: novel, Saudi Arabia, narration, architecture, writing, focalization

Article History:

Received: 8/8/2023 Accepted: 21/8/2023 Published: 31/12/2023

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

المقدمة

تتطور العلوم والفنون جنبًا إلى جنب، وتأخذ الحداثة محلها في كل منهما، والأدب بكل أجناسه ليس استثناءً. وإن هذا الطائف الحداثي الذي طاف على الأدب، فنبّه منه ما كان غافلاً، كان لا بدّ أن تنال منه الرواية حظاً، فحلت نظرية السرد محل نظرية الرواية، وسرعان ما أحرزت سبقاً مرموقاً في تلبية رغبة الكتّاب والنقاد في إظهار هذا الجنس الأدبي (أي: الرواية) شكله ومحتواه بمعمارية راسخة المعالم. ولم تكن الرواية السعودية بمنأى عن هذا الطائف؛ إذ كانت واعية بالحراك السردي العالمي. والمتقصي لدينامية العمل الروائي السعودي يلحظ أنه يغير جلده بين الحين والآخر تأثراً ومواكبة للحداثة الأدبية، فعانى التخبط على المستوى الموضوعي والفني في مخاضه وميلاده، ثم شرع في المحاكاة والتقليد، لتترسم هويته وتستقل شخصيته لاحقاً.

إذا كانت الرواية —بوصفها جنساً أدبياً– قائمة على ركيزتين، هما: القصة والطريقة التي تحكى بها تلك القصة ونصطلح على تسميتها بالسرد (لحميداني، 2000: 14)، فإن ما يشغلنا —هنا– هو رؤية السرد في منظوره ومعماريته الروائية بوصفه متوالية من الأحداث، أو خطاباً ينتجه السّارد (مارتن، 122:1998). فطريقة الروائي في تقديم قصته ليست عملية عشوائية، بل هي منهجية تسير وفق معمارية دقيقة، نحكم من خلاله على العمل الروائي بنجاحه من فشله. وفقاً لهذه الرؤية، فإن هذا البحث يسعى إلى تحليل معمارية الكتابة السردية في الرواية السعودية، دون التفات إلى تاريخها أو تيارها الأدبي؛ إذ يعني البحث بمظاهر هذه المعمارية وصيغها وتقنية تشكّلها، وأثرها في الإنتاج الروائي السعودي. ويرجع سبب اختيار معمارية السرد في الرواية السعودية موضوعاً لهذا البحث؛ كونه أول عمل يحمل هذا الوسم وهذه التقنية النقدية في معالجة الرواية السعودية عامة منذ نشأتها حتى اللحظة الراهنة.

صحيح أن هناك العديد من الدراسات التي تناولت الرواية السعودية بالنقد والتحليل، كدراسة (ديب، 1995؛ القحطان، 1998؛ الشنطي، 2003؛ النعمي، 2004) إلا أنها عالجت الرواية السعودية من منظور مختلف عن منظور هذا البحث؛ فتناولتها من منظور التاريخ، أو تيارها الأدبي، أو تكوينها الفني والموضوعي، فكان السرد جزءاً من معالجتها لا معياراً في الحكم عليها. انطلقت هذه الدراسة من العام إلى الخاص معتمدة على المنهج الاستقرائي التحليلي في سبيل الوقوف على معمارية السرد وتحليلها في الرواية السعودية، ومن ثم كشف مستوياتها.

المدخل

لا نبالغ إن وصفنا السرد بالمصطلح المراوغ؛ فهو بشموليته وتداخله في سائر أجناس الكلام يخلق لنفسه ضروباً من التعريفات والمفاهيم يصعب معها الوقوف عند مصطلح موحد؛ فـ "السرديات فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي. لكل محكي موضوع: إنه يجب أن يحكي عن شيء ما. هذا الموضوع هو الحكاية التي يجب أن تُنقل إلى المتلقي

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

بواسطة فعل سردي هو السرد" (جينيت، 8:1989). وقد قدم النقد العربي محاولاته الخاصة لمعالجة هذا المصطلح؛ فتناوله عدد كبير من النقاد والأدباء، كان أبرزهم الرافعي (297:1974) الذي ذهب إلى أنه "متابعة الكلام على الولاء والاستعجال به، وقد يراد به –أيضاً– جودة سياق الحديث"، بينما عرفه وهبة (198:1984) بأنه "مصطلح عام لقص حدث أو حوادث، خبر أو أخبار سواء أكانت حقيقية أم خيالية". وتناوله آخرون على أنه "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"(يقطين، 19:1997). وهي تناولات تتقارب مع رؤية جينيت السابقة؛ ولذا، لن نتوغل كثيراً في استقصاء هذه المفاهيم وتلك التعريفات؛ فالسرد بوصفه مصطلحًا ما زال واسع المدلول يصعب الإمساك به، إذ "إنه مثل الحياة نفسها، عالم متطور من التاريخ والثقافة، حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة..." (الكردي، 2005 :13). وما يمكننا فعله –الآن– هو استخلاص عصارة هذا كله في قولنا: إن السرد أداة الحكاية، بأي شكل كانت، مكتوبة أو شفاهية أو صور ثابتة أو متحركة.

العمل الروائي فن منظم؛ يتآلف في تكوينه ثلاثة عناصر رئيسة، هي: الراوي، والمروي، والمروي له. ويصب السرد اهتمامه بالعنصر الثاني، المروي، الذي هو متن العمل الروائي؛ فهو المسؤول عن "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية" (إسماعيل، 188:1976). فعملية النقل هذه تسير وفق منهجية معقدة؛ إذ يشكل السرد معمارية تربط عناصر الحكي وفق تعالق (embracing) دقيق باعتباره "أداة نسج للعلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي" (إبراهيم، 177:1990). ومن منظور أدقّ، فمعمارية الكتابة السردية في أي رواية تنظيم يحاكي الرسم الهندسي لأي بنية معمارية، تتألف من مجموعة من الخطوط الهندسية التي تشكل ترابط النص. فهي الخط الظاهر المنتج للنص الروائي باعتبارها "عملية يقوم بها السارد أو الحاكي، ينتج عنها النص القصصي، المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي" (شاكر، 38:1996)، وهي الخط المستتر بتشكيلها للدلالة الداخلية الخفية؛ إذ تمثل النافذة التي يتلصص من خلالها القارئ على المسكوت عنه في النص الروائي، وهي خط المحور الذي يحدد مراكز عناصر القصة وينسق بينها؛ فينظم ترددها، باعتبارها "الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها" (لحميداني، 45:2000)، وباعتبارها المسؤولة عن "إعادة التتابع الزمني للأحداث" (قاسم، 8:1985). وهي خط امتداد يحمل على عاتقه تحديد إبعاد عناصر العمل الروائي؛ ليضمن عدم تداخل عنصر مع آخر أو سطوة عنصر على مساحة العناصر الأخرى، وأخيراً فهي خط تهشير (hachure[1])؛ تقف بوعي القارئ عند رمزيات المروي له في الرواية؛ [إذ إن] السرد ذو وظيفة انتباهية تتمثل في اختبار وجود الاتصال بين السارد والمرسل إليه" (شاكر، 104:1996).

[1] وهذا تشبيه بما يستعمل في رسم الخرائط الجغرافية من استعمال الخطوط الرمادية التي تدل على الانحدارات الجغرافية ونحوها.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

هذه التشكلات هي ما تجعل معمارية السرد مكوناً موازياً للنص الروائي، فوظائفها المتعددة في تشكيل النص الروائي، سواء على مستوى التشكيل النصي بشقيه المحيط والفوقي أو على مستوى المتخيل السردي الخاص بالتبئير [focalization] وتموضعه، هي "الهيكلة التي يصوغ المؤلف وفق منهجها روايته، فينطلق من الحكاية ليعيد تشكيلها عبر آليات داخلية تنفرد بوظائفها ومكوناتها وأزمنتها" (فرشوخ، 104:2006). وعليه فيمكن اعتماد معمارية الكتابة السردية في الرواية معياراً للحكم على جودتها؛ فدرجة تحققها في العمل الروائي هي درجة جودته، انطلاقاً من أول عتباته (العنوان) إلى وجهة غلافه الخلفية فضلاً عن متنه؛ وقراءة المتن الروائي مشروط بقراءة عنوانه. و"كما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته؛ لأنها تقوم من بين ما تقوم به، بدور الوشاية والبوح" (بلال، 2000 :24). ويشمل هذه العتبات بعض ما يندرج على الغلاف من رموز وعلامات وأيقونات؛ فأهميتها لا تقل عن أهمية المتن في كشف ضبابية الرؤية في الرواية، وتتسبر أغوار فكرتها للقارئ، بل هي أولى ما يجذبه؛ فـ "العتبات النصية هي بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتتبعها لتنتج خطابات واصفة لها بمضامينها وأشكالها وأجناسها وتقنع القراء باقتنائها" (الإدريسي، 2008 :15). أما فيما يخص معمارية السرد في المتن، فالاستهلال وتنظيم فصول الرواية، وتوزيع البياض والسواد على صفحاتها، ومعمارية الكتابة الأفقية والرأسية، لننتهي إلى علامات الترقيم والوقف، فهذه التشكلات ليست عبثية؛ إذ إن الروائي حريص على تشكيل صفحاته بهيئات تكشف عن دلالات قصدية معينه.

يأتي الإخبار (telling) والعرض (showing) ضمن هذه المظاهر المعمارية؛ إذ يمثل "مجموعة المواقف والوقائع المسرودة وفقاً لتتابع تقديمها للمتلقي، تنظيم الأحداث: الأطروحة أو العقدة" (برنس، 2003: 213)، فهو بمثابة خط المحور في معمارية السرد، بترهله أو انقطاعه يتشتت فكر المتلقي وتفقد الرواية توازنها. هذا بالإضافة إلى كونه أهم معايير الحكم على حداثة الرواية من تقليديتها؛ إذ تحور معناه في الرواية الحديثة ليشمل النظر في أثر الصياغة الأسلوبية ومعمارية الكتابة في بناء جسر التواصل بين الراوي والمروي له، كما أن الإخبار سابقاً للعرض في الرواية التقليدية؛ لأنها تبدأ بالسرد. ولذا فالعرض سمة في معمارية الرواية الحديثة؛ باعتباره "الخطاب الذي يقوم فيه الراوي بإثبات أقوال الشخصيات أو خطاباتها بدون أي تدخل، وعندما يتدخل عن طريق الوصف أو التعليق فذلك هو الخطاب المعروض غير المباشر" (يقطين، 2004 :188).

من جهة أخرى، يمثل التبئير عاملاً بالغ الأهمية في معمارية السرد الروائي؛ فـ "السرد ليس إلا طريقة الراوي في الحكي، وتتحدد هويته تبعا لطبيعة الراوي أو موقعه بغض النظر عن السردية والمسرود له" (إبراهيم، 166:1990)، وهو ما يعني أن الراوي متغير متلون من نمط سردي إلى آخر؛ تبعاً لتغير الصيغة التعبيرية وتلونها، هذا بالإضافة إلى كونه المنوط بتحديد العلاقات بين عناصر الحكاية؛ فـ "درجة قرب الراوي من الشخصيات والأحداث أو بعده عنها تؤثر في

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

رؤيتنا له، وفي طريقة تقديمها "(برنس، 2003 :158). ونعني بالتبئير –كأحد خطوط معمارية السرد– "حصر معلومات الراوي (وبالتالي القارئ) حول ما يجري في الحكاية" (زيتوني، 2002 :40)، وهو ما يعني أن بلورة حقل الرؤية عند الراوي، وحصر معلوماته يحدد إطار الرؤية ويحصرها.

وينقسم التبئير إلى ثلاثة أقسام، ومعيار تصنيفها هو معلومات الراوي عن شخصياته. فإذا كان "الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشخصية كان التبئير غير موجود (أي: السرد في حالة لا تبئير)، وإذا تساويا في المعرفة كان التبئير داخلياً، وإذا كان الراوي يعلم أقل مما تعلم الشخصية كان التبئير خارجيا" (زيتوني،2002:41). ويعد هذا الأخير أجود الضروب الثلاثة في معمارية السرد؛ إذ يرتبط استخدامه برغبة الكاتب في إثارة التشويق أو خلق اللغز، وتقوم تقنيته على كتم المعلومات المتعلقة بشخصية البطل أو هويته أو أفعاله لإحاطته بالغموض، كما أن "التبئير الخارجي لا يرمي فقط إلى خلق اللبس والغموض بل يستخدم لتقديم عرض موضوعي للأحداث، ولرسم الشخصيات من دون آراء مسبقة تؤثر في نظرة القارئ إليها" (زيتوني، 2002:41). وتضم المكتبة العربية كمًّا جمًّا من الإنتاج الروائي السعودي، يمكن تصنيفه– حسب الرؤية السابقة– إلى ثلاثة أنماط:

1- روايات المعمار السردي المتوتر.
2- روايات المعمار السردي التجريبي.
3- روايات المعمار السردي الفني.

روايات المعمار السردي المتوتر

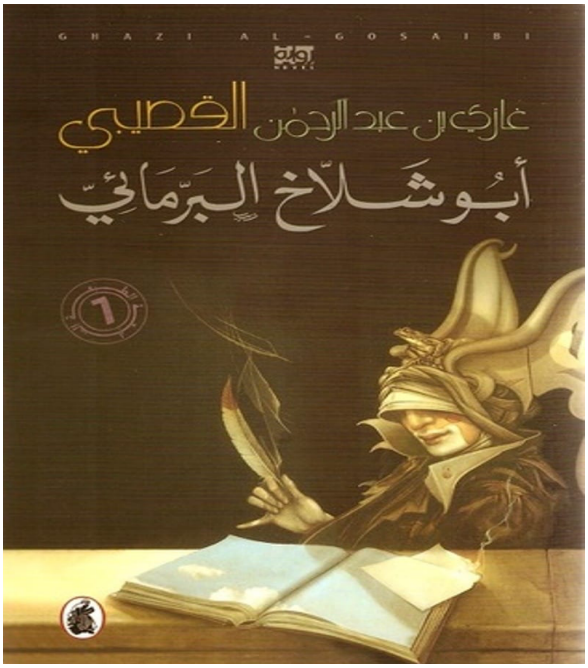
إن العديد من الأعمال لا نراها ترقى لجنس الرواية، تذبل وتموت بمجرد خروجها للجمهور؛ إذ ظهرت بمعمارية سردية قلقة، وهذا راجع إلى عوامل عدة، أبرزها الافتقار إلى القراءة والدربة، قد عول أصحابها على الموهبة والهواية العارية عن الثقافة. كان للنقد الانطباعي أثر كبير في ظهور هذه الموجة على الساحة الأدبية السعودية؛ فوصف بعض السير الذاتية بالرواية دون تفصيل، مثل بعض كتابات غازي القصيبي وتركي الحمد وغيرهما، الأمر الذي أثر سلباً في الإنتاج المستقبلي للرواية السعودية، ودفع العديد من الهواة إلى التقليد ومن ثم نفاجأ بأعمال تحمل مسمى رواية وهي ليست منها في شيء، ونخص منه النقد الانطباعي الذي يمارس في الصحافة؛ فمجرد الإعجاب بالعمل ليس دليلاً على كونه رواية. هذا النقد يجب أن يمارس من قبل مختصين لا هواة قراءة، والنتيجة كانت سلباً في الروايات المكتوبة في السعودية منذ نشأتها؛ بسبب تجاهل هؤلاء للتكوين المعرفي لآليات الجنس النقدية من جهة والتضارب بين تقنيات الرواية مع الرغبة في الكتابة من جهة أخرى، حيث انعكاس مفهوم تطبيق الأدب بوصفه أسلوب نقل وتفسير، الأمر الذي انعكس على مسيرة الرواية منذ البدء وحتى الآن على صفحات بعض المجلات والصحف الصفراء. فوهنت معمارية السرد في العديد

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

من الأعمال الأدبية، ولم تصل فنياً إلى الإبداع، ولم تتجاوز المرحلة الإبداعية مستوى المحاكاة؛ فالحبكة في أكثرها سهلة مع تردد وقلل معمارية السرد، ولعل القارئ الحصيف يلمس هذا الأثر لتفشي عملية التعليل والتحليل الروائي مع الضعف المعرفي بمفهوم البناء الإبداعي، وضعف التوظيف الوصفي التعبيري، فقد شاع التأثر بالنماذج ذات المستوى الضعيف فنيا، أو بالسير الذاتية على أنها رواية. ومن أمثلة ذلك "تقليد طارق العتيبي في روايته (شباب الرياض)، وإبراهيم بادي في روايته (حب في السعودية)، وأحمد الواصل في روايته (سورة الرياض) لرجاء الصانع في روايتها (بنات الرياض)" (جريدي، 2008 :19). ومما يثير العجب "أن قطاعاً من النقاد ما يزال يطالب بكسر التقاليد الفنية التي تميز معمارية كل نوع من أنواع السرد، منكرين أن لكل شكل سردي أصوله" (الكردي، 2002 :13). ولا شك أن القارئ الواعي يستطيع أن يفرق بين الرواية والفن المسرحي بمجرد قراءته لـ (أبو شلاخ البرمائي) للقصيبي؛ ليجد معمارية سردية فوضوية؛ فقد حاول القصيبي توفير جسر سردي يصل بحكايته إلى المتلقي فأخطأ توظيف عناصر السرد. بدايةً، اختار القصيبي عنواناً لحكايته أبو شلاخ البرمائي، وهو عنوان وصفي يمزج في دلالته بين السخرية واللامعقول؛ فالمنعوت أبو شلاخ يرمز –في العامية السعودية– إلى الشخصية الكذوبة التي لا تحاسب على أقوالها، بينما تعطينا دلالة النعت (البرمائي) إلى اللامعقول، وهذه العنونة تحيلنا إلى مضمون العمل الروائي باعتباره "خير من يساعدنا في كشف غرض المؤلف" (بلال، 30:2000). وهذا ما يوحي للقارئ أن الرواية هزلية الموضوع، فإذا انتقل إلى صورة الغلاف رسخ هذا الإيحاء لديه؛ إذ هي في بعض طبعاتها صورة جسد إنسان منزوع الرأس، وفي بعضها شخصية ساحر جلس يدون أكاذيبه، قد علت رأسه زعانف سمكة استقر عليها ضفدع. انظر الشكل 1 أدناه.

الشكل 1. غلاف رواية أبو شلاخ البرمائي

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index



هذا التوصيف يحيل القارئ مباشرة إلى رواية خيالية، بيد أن مضمونها جانب هذا التوصيف؛ فأحداثها المتداخلة بين الحقيقة والخيال وشخصياتها المتضاربة بين الجن والإنس، والقديم والحديث، وحكايتها المازجة بين السخرية والهزل والجد، وضعت قارئها في وضع قلق مشتت. ومن حيث معمارية الكتابة السردية فيها، فإننا أمام معمارية قلقة؛ توزيع البياض والسواد على صفحاتها مضطرب؛ فالكتابة أفقية حتى في كثير من السرد الحواري، وكأنه حشد لسرد متلاحق متلهف للحكي، يفقد متعة التوزيع الكتابي؛ فتكثيف السواد أمام البياض يقتل المنبهات الضمنية في الحكاية (بوتور، 115:1976). وقد أدت معمارية توظيف العرض في الرواية إلى غياب صوت السارد وتقليص حضوره، فخرجت معماريته على وتيرة واحدة، قلقة اللغة، تشعر القارئ بالضجر من تكرار فعل القول، وتردد اللغة بين الفصحى والعامية على لسان الشخصية الواحدة، هذا بالإضافة إلى ازدحام السرد بعلامات الترقيم دون فائدة، نطالع:

"قلت لجنسون: "ليندون! وِش عرفك بتمرين؟ قال جونسون: "عرفته منذ كان طالبا يدرس البترول مبتعثاً من "وكمارا"... ضحك تميرين، وقال: "تخبر يا تميرين يوم أطيح في البركة ولا أنقذوني إلاّ أبو بنطلون". قلت: "من هو أبو بنطلون؟!". قال الاثنان بصوت واحد: "مالك شغل!". قلت: "ما شاء الله! أشوف الأمور بينكم خوشبوش!" (القصيبي، 229:2011).

من منظور آخر، فإن تشعب وتعدد موضوعات الرواية بين الحديث عن الأسرة واللغة والشعر والنثر والدين والشيوعية والرأسمالية والسياسة الخارجية الأمريكية وغيرها بمعمارية لا يجمعها رابط زمني أو سببي يجعل السرد أشبه بقطعة قماش مرقعة برقع تظهر قبحها، فإذا انتقلنا إلى التبئير، فإن القصيبي لجأ إلى الإخبار على لسان بطله (أبو شلاخ)، غير

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

أن استخدامه للأسلوب التقريري الإخباري المباشر جاء عارياً عن مؤلف حقيقي أو ضمني؛ فأسلوب السرد بصبغة واحدة هي الحوار، ولا غير الحوار، وهي سقطة هوت بالعمل إلى القاع؛ فالراوي هو مركز تحليل النص السردي، كما أن هويته هوية السرد، وحضوره يعني نجاح السرد في صياغة تجارب الشخصية، وخلق علاقات ترابط بين عناصر الحكاية. إن قيام السرد على الحوار دون غيره من تقنيات المعمار السردي يمحو أثر المؤلف، ويفصله عن نصه، نطالع:

"... بالمناسبة، يا أخ توفيق، ما اسم الولد؟

توفيق– أيّ ولد؟

أبو شلاخ– ولدك

توفيق– ليس عندي أولاد. عندي لمياء وحسناء.

أبو شلاخ– الله يحفظهم. والوالد؟

توفيق– ماذا عن الوالد؟

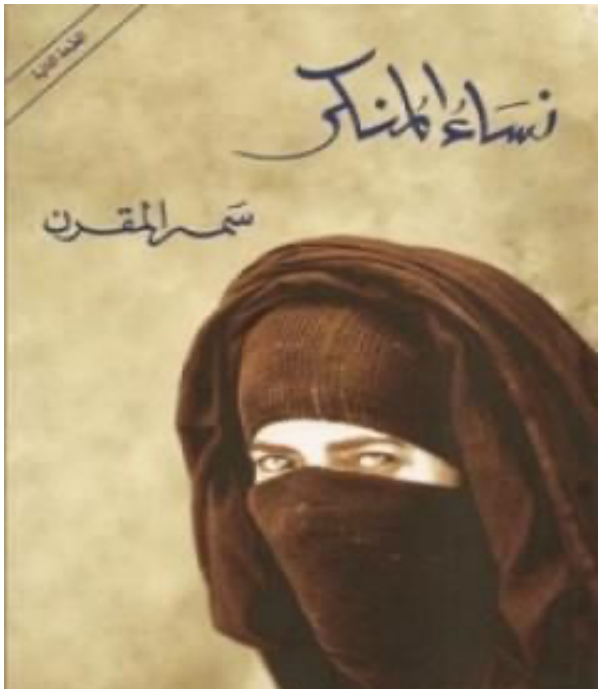
أبو شلاخ– ما اسم الوالد؟

توفيق– خليل" (القصيبي، 2011 :17)

على هذه الوتيرة الواحدة يستمر الحكي حتى آخر صفحات الرواية، في تجاهل تام لمعمارية السرد من حيث أسلوبه البانورامي والمشهدي، فـ "الحكي صيغة تعتمد على السرد المحض، بحيث يصبح الكاتب مجرد شاهد ينقل الأحداث ولا يتجاوزها، في مقابل الدراما التي لا تعتمد على نقل الأحداث؛ بل يتم عرضها بواسطة ممثلين يتكلمون ويتفاعلون فيما بينهم أمام الجمهور من خلال الحوار" (تودوروف، 154:1992). وقد كان للتأثر بالمحيط الدعائي دور في توتر معمارية السرد في هذا النمط؛ فالشهرة الناتجة عن طرق الموضوعات التابو (Taboo)، ذاك الثالوث المحرم في الرواية السعودية (الدين والجنس والسلطة) كان دافعاً للقراء لاهثين نحوها، كالذي صنعته سمر المقرن في (نساء المنكر)؛ جاء العنوان بصيغة التركيب الإضافي توحي دلالته باستنكار الفعل وتوبيخه؛ فإضافة (المنكر) إلى (نساء) تبعث في وعي القارئ ما ستتناوله الرواية من قصة مستهجنة في الوسط السعودي، لاسيما وقد حملت غلافاً لمرأة بزي سعودي وقور. لاحظ الشكل2 أدناه.

الشكل 2. غلاف رواية نساء المنكر

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index



ومع ذلك، فإننا نفاجأ أن الرواية تناولت علاقة عشق كاملة وصلت إلى الاتصال الجنسي المحرم بين بطلي الرواية سارة ورئيف، على أنه أمر مقبول لا عيب فيه، كما تعرضت لما يخالف الدين كعبادة المرأة في الماضي، فكان التمرد والخروج عن دين المملكة وتقاليدها وأعرافها. وفي المقابل نجد خللاً في المعمار السردي؛ فرغم إجادتها في توظيف مساحة البياض والسواد، كالبياض بين فصولها، والذي يوحي بما تحمله الراوية من مشاعر نفسية تولد لدى القارئ معاني مختلفة، و"يفسح البياض المجال للتأمل الطويل في الحدث" (لحمداني، 58:2000)، كذلك المساحات البيضاء قبل الفصول؛ فقد تترك مساحة خمسة أسطر قبل أن تبدأ بجملة تعبيرية تعكس وجهة النظر، نطالع المساحة أدناه:

(5)

"امتلكت الدنيا"

في الطريق لم أحلم لا بالثراء والمجوهرات ولا المنصب، فكل أحلامي تحققت في هذا الطريق وأنا ممسكة بذراع رئيف..." (المقرن، 2000 :25).

كذلك، أجادت توزيع الكتابة الأفقية والعمودية إلى حد ما، بيد أن التناقض في لغة الشخصيات التي تتحدث بالفصحى أحيانا وبالعامية أحياناً أفسد هذه المعمارية؛ فبينما يستشعر القارئ واقعية الحدث في حديث الشخصيات بلهجتهم يفتقرها في تحولهم عنها في سياق آخر. هذه الازدواجية صنعت تباعداً بين خطوط الرواية، يوافقها تباعد آخر في دوائر العرض؛ فحين تحكي عن علاقة الحب بين أبطال الرواية تنتقل إلى الحديث عن السجن في قفزة عشوائية يفقد

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

معها القارئ وعيه في الربط بين خيوط النص، ثم تتحول عنها إلى الحكي عن أيام الدراسة لتعود إلى السجن مرة أخرى. نطالع أمثال أدناه:

"... وجاء دور القاضي فحكم عليّ بالسجن أربع سنوات في قرية جنوب الرياض وقد أخبرهم شقيقي أنه زوجني لرجل طيب وجاءت ظروف الزواج عاجلة لأسباب السفر.

صباح الجمعة كان واضحا من بدايته... وعندما سمعت صوت الجرس الخارجي شعرت بشيء فجأة على صدري. كان صوت أمي يناديني من بعيد:

"تعالي يا سارة، شوفي صديقتك غادة" (المقرن، 2000:63-62).

تتميز (نساء المنكر) عن (أبو شلاح البرمائي) في تبئيرها؛ فالراوي عليم، واضح الشخصية، كما أن (سمر المقرن) تتحدث إلى الجمهور عبر بطلتها (سارة)، وإن كانت اعتمدت التقريرية المباشرة في معمارية سردها عبر الضمير الأول (أنا)، ليصبح التبئير داخلياً، الأمر الذي أصاب موضوع الرواية بالوضوح، فكشفت عن ميولها وفكرها، ومن ثم أضحت الرواية سطحية في موضوعها. نطالع المثال أدناه:

"داخل هذا النقاب تعيش السعوديات كل المتناقضات، حتى إن كثيرات منهن يعتقدن أن الرجل السعودي هو "الذكر" الوحيد من بين رجال العالم الذي يجب أن تحتجب عنه..." (المقرن، 2000:13).

يضفي صوت الراوي الأحادي على السرد الروائي صبغة منكرة؛ إذ ينمو معه شعورنا بأننا أمام سيرة ذاتية أكثر من كون العمل رواية، هذا بالإضافة إلى تأثيره السلبي في معمارية النص؛ فالرؤى السردية المتعددة تنتج تداخلات تعزز علاقات الربط بين تراكيب النص.

روايات المعمار السردي التجريبي

يحضرني رأي للدكتور الغذّامي عندما سئل: هل وصلنا إلى مرحلة أن نقول: لدينا روائي أو مؤلف سعودي؟ فكان الرد:

"لم نصل بعد إلى أن نقول: "المؤلف السعودي"! لم نصل إلى هذا المصطلح، ما زلنا في طور التجارب... لذا لتحقيق هذا الشرط لابد أن يكون لديك كاتب أو تيار يصنع وجوده بمعالم واضحة. إلى الآن مازلنا عند نقطة الانفجار الروائي. إنه ببساطة بحر وانفجر"(السمري، 2009 :37).

يشكل رأي الغذامي السابق الرؤية المعمارية لروايات هذه الفئة؛ فالحشد الهائل من الروايات التي زاحمت الساحة الأدبية السعودية بداية من مطلع القرن الحادي والعشرين حتى الآن حوى العديد من الروايات الناجحة من حيث تطورها الفني، ومراعاتها لمقاييس الفن الروائي، محاوِلة الوصول إلى النموذجية في معماريتها السردية، فنجحت في كثير منها بما

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

يحسب لها فضل المحاولة وشرف التجريب، من هذه الروايات نجد (فخاخ الرائحة) لـ (يوسف المحيميد)، و (طوق الحمام) لـ (رجاء عالم)، و(جروح الذاكرة) لـ (تركي الحمد) و(الوسيمة) لـ (عبدالعزيز المشري)، و(عودة الغائب) لـ (منذر القباني)؛ إذ يميز هذه الفئة الترابط الفكري في الحكاية، وهذه ظاهرة باطنها معمارية نصية تخدم الرؤية وتثبت هوية العمل. كما أن تموضع الراوي ودرجة حضوره ناجحة إلى حد كبير بما يوافق توجه الرواية فنيا، نلمس ذلك جلياً في (الوسيمة) لعبد العزيز مشري؛ فرغم كونها رواية تقليدية تمثل باكورة أعمال صاحبها، إلا أن مظاهر التجريب واضحة في معماريتها، بداية من العنوان الذي جاء وحدة دلالية للمتن؛ فالرواية تسرد لنا حكايات قرية (الوسيمة) في ثلاثة عشر فصلاً، تنطلق من القرية وتنتهي إليها، فشكل بالعنوان دائرة مكانية تسبح في فلكها الشخصيات مشكلة أحداثاً متنامية من صراع بين العادات والتقاليد الموروثة والحداثة وبين عبق التاريخ وسموم الحضارة. فبدا وكأنه صراع بين الزمن بحداثته والتاريخ بعاداته وعراقته جرى على تلك القرية الناعسة في كنف جبال الباحة، وتأتي صور الغلاف أيقونة رمزية لحبل متشبث في جسد الأرض، وكأنه حبل العادات والتقاليد التي تمسك بها أهل الوسيمة متشبثين بأرضهم وعرقهم رافضين الانجراف في سيل الحداثة والمدنية.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

الشكل 3. غلاف رواية الوسمية

نستطيع القول إن المشري جعل من اللغة الرمزية في العنوان والبصرية في الغلاف جسراً ينقل القارئ لفحوى المتن عبر إعمال عقله واستحضار وعيه، بيد أنه احتفظ لهذه العتبات بما يحفظ قيمتها الدلالية حتى آخر صفحات الرواية؛ فلن يدرك القارئ مكنون هذه العتبات وما تبعثه من دلالات التأويل إلا بعد فهم المتن، وبالتالي فإن هذه الرمزية لن تكون سريعة الاستهلاك، ولن تسقط من مخيلة القارئ بعد القراءة الأولى؛ إذ جذور الرمز فيها ممتدة عبر المكان والشخصيات والأحداث. من جهة أخرى، نجد دقة في توزيع الكتابة المطبوعة على مساحة أوراقها؛ فأحيانا يكثر من المساحات البيضاء التي تناسب جو الحزن البؤس الذي خيم على شخصيات (الوسيمة) ، في حين نجد كثافات سوداء للكتابة في حالات النشاط أو الانفعال السردي، وهذا التوزيع له دلالاته الرمزية؛ إذ "تعتبر المساحات السوداء الأفقية مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال؛ لأنها مشكلة من الحركة البانية المسجلة، أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون؛ لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أية عملية بناء، وهذا يعني أن المنقطع هو مبدأ سكوني، في حين أن المتصل هو مبدأ دينامي" (الماكري،1991 :102). نطالع في سرده للحالة النفسية لـ (أحمد)؛ أحد شخصيات الوسيمة:

"دهن راحة كفه الشمال.. قليل من المخاط لم يقدر على رؤيته.. غصب نفسه وبصق عليه مرتين، شغل يده، ضغط على حيله، ولم يحصل على شيء لذيذ كما وصف له غرم الله.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

أحس بغثيان يقلب كبده. هزم كل التصورات اللذيذة في دماغه.
جره الندم في سر عميق إلى أمه، أن يسألها أن تعمل له فنجان شاهي." (مشري، 2018 :90-89)

هذا التلاحق في السواد يتبعه بياض يصل أعلى الصفحة تقريباً، وكأن المشري حرص على مشاركة القارئ في استشعار الحدث وتأويله. ومع ذلك، يؤخذ على معمارية اللغة السردية ترددها بين خطي الفصحى والعامية على لسان الراوي الذي هو أحد شخصيات الرواية، وهو ما أصاب وجهة النظر بالتشويش، بالإضافة إلى ركاكة مواضع الهمزات في الإملاء، وخلط في تموضع علامات الترقيم. من ناحية ترابط الفكرة بين أجزائها الثلاثة عشر المتصلة موضوعياً عبر محوري التتابع الزمني والسببي، تبدو الرواية جيدة إلى حد كبير، بيد أن ما ينقصها سرداً كان انزلاق مؤلفها في بعض الفنيات المعمارية السردية؛ إذ اعتمد على السرد الإخباري من خلال الوصف في مفتتح الرواية، فاتخذ لنفسه موقع الراوي العليم ليصبح التبئير داخلياً، وراح يشكل هيكل السرد شخوصه وأحداثه وزمانه ومكانه، الأمر الذي خلق خطاباً مسروداً يتخذ من اللاموقع منبراً له. أيضاً، أدخل الراوي في الخطاب السردي من خلال المونولوج غير المباشر من خلال تعليقه المباشر بين الحين والآخر، وهذا كثير مقارنة بالمعروض المباشر الذي ينهض بوظيفة نقل كلام الشخصيات على نحو دون تدخل الراوي في سياق الكلام، بحيث يترك الراوي الكلام للشخصية مباشرة، وذلك بنقله كما تلفظت به بشكل حرفي (برنس، 2003 :60). وهو ما نتج عنه متناً سردياً مختلطاً بتأثير واضح لتدخلات الراوي وميوله وتعاطفه مع الشخصيات أو ضدها لاسيما عند تدخله وسط الحوار. نطالع هذا النص:

" – "أيوه.. يستاهل اللي على بيت الحنش ياهب ايده".
وضحكن بمرح.. ثم أخذن في إنزال الدلو إلى البئر
في الطريق الممتد المعوج، الصاعد، الهابط.. في منحدر الجبل، تحت البيت.. قابل أحمد أمه...
قال أحمد:

- "يا أمه.. أي يقول هيا..فيه ضيف في البيت".

أسندت الأمة قربتها إلى جانب حجيرة مبنية على الطريق، مرتفعة في البناء إلى حدود الحزام..." (مشري، 2018 :42)

تميز الشرطة (–) بداية جملة الخطاب المباشر على لسان الشخصيات التي تسبق أحياناً بفعل القول، بينما يدخل العرض غير المباشر ليفرض سلطة الراوي الذي يوهن وجهات النظر في الحكاية، وقد كان بوسعه الاستتار خلف صوت الآخر في الرواية كما فعل في بعض جنبات خطابها، وقد حاول (المشري) تجريب ذلك، كما في وصفه (لماطو فرحان) في قوله: ".. وكان فرحان قد جاء "بماطور" يعمل بالبنزين، ذهب الجميع وقتها يتفرجون عليه. كان حديث الناس:

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

(ماطور يطلع الماء من البئر. يحتاج إلى سلم طويل من الحبال الجيدة، ويحتاج إلى صينية خشبية تحمله، تربط بالحبال الوثيقة وتكون قريبة من الماء.. تشترك في إنزالها أيدي الرجال). (مشري، 2018 :47)

لا تتعارض أحادية الرؤية مع معمارية السرد الحديثة؛ فقد تستوجبها طبيعة المشهد كما هو الحال في تشكيل الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، وهذا قد أجاده (المشري)، بيد أنه أسهب فيه، فألزم نفسه ما لا يلزم، نطالع: " قال أحمد في خجل، بصوت متمرد:

- خلاص .. قرينا دروسنا.. ما فيه حاجة.

استطاب أبوصالح الرد، قال:

- تعال يا مالي.. ادخل هات القهوة.

مرتين أو ثلاث مع الرفاق...

رد أحمد في ضيق:

- ليش أكبها.. هاتي.. أنا رجل.. أقدر أشيل الدلة والفناجين.

قالت بريبة:

- والله ما أدري..." (مشري، 2018 :56)

يقوم الوصف المبثوث عبر تدخلات الراوي دون إسناد لأية شخصية بدور محوري في تصور المشهد، وهي تدخلات تستدعيها طبيعة الحوار، بيد أن (المشري) أهمل معمارية الكتابة السردية فأوهم القارئ بخلاف القصد، كوقوعه في بعض الأخطاء النحوية والإملائية في مشاهد عدة من السرد، أو إهماله علامات الترقيم في المقتبس السابق معولاً على تدخلاته التي تقتل فكر المتلقي وخياله، فنراه يستفتح الحوار بما يعبر عن الحالة المزاجية والنفسية للمتكلم، وهذا واضح في الكلمات التي تحتها خط في المقتبس السابق والتي كشفت عن مشاعر الشخصيات، ونتساءل: إذا كان المؤلف قد ارتضى سرد روايته عبر ضمير الغائب على لسان الراوي العليم، فلم أقحم نفسه مشاركا فيها؟!!

هذا التدخل أو الخلط في تموضع السارد خلق رؤية سردية مشوشة في وجهة النظر؛ إذ تأرجح بين الخطاب المنقول المباشر وغير المباشر دون فصل بين ما هو راو أو شخصيات، نطالع: "عندما وصلت إلى البيت، وجدت ابنتها قد أعدت قهوة مقبولة، وقدمتها باليد اليسرى، والفناجين باليمنى، لأبيها وخالها.

قال خالها:

- "ما شاء الله... الله يبارك في يا غلتي.. حرة.. والله حرة.. صرتي عزبة.. ما شاء الله"

نظرت خضراء عند قدميها، وكادت الدلة تنزلق من يدها، لكنها احتكمت قبضتها، وناولت خالها فنجانه وهي واقفة.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

قال خالها:

- "أسلمي .. أسلمى.. ناولي أبوك الأول".

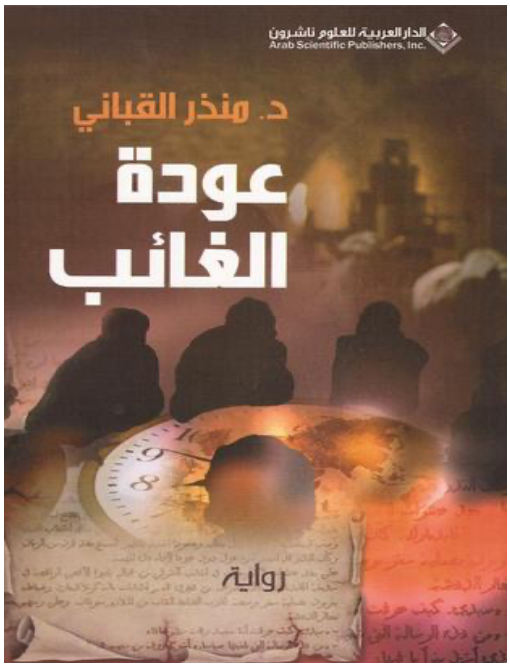
ومدت يدها بالفناجين لأبيها.. قال:

- سمت الحرة.. يعطيك العافية يا بنتي"

جلست، أخذا يتحدثان في مستقبل حياتها..." (مشري، 2018 :43)

من نماذج معمارية السرد التجريبي في الرواية السعودية، نطالع رواية (عودة الغائب) لمنذر القباني؛ إذ حاول صعود جدار الواقعية السحرية، فالتمس موضوع الصراع العربي الغربي عبر قصة خيالية كبح فضاء المكان زمامها، كما أحكم تسلسل الزمن في فصولها، فبينما تشعرنا الحبكة باللامعقول تعيدنا خيوط المكان والزمان إلى المعقول. بدت معمارية السرد في الرواية محكمة؛ فالعنوان يشكل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، قد خط باللون الأبيض على غلافها في الشكل 4 أدناه:

الشكل 4. غلاف رواية عودة الغائب



وذلك في دلالة إلى الخلاص من سواد سلطة الغرب التي حدقت بأحداثها؛ فعودة هذا الغائب (نعيم لوزان) هي الفرحة البيضاء والنور المنتظر وسط أيقونة الغلاف المتوشح بالسواد. كذلك جاء الغلاف محشواً بالعديد من الأيقونات

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

المتداخلة؛ في وسطها سواد لثلاثة أشخاص مجتمعين حول أيقونة لدائرة متداخلة الرموز، تجمع بين الأرض التي تأكلها النار والتاريخ مطموس الهوية، بينما بدت في أسفلها رسالة مخطوطة مطموسة المعالم تشير في مرموزها إلى تلك الرسالة الغامضة التي خطها (نجم الدين غول) قبل مقتله من مئة سنة إلى (خليل لوزان)، والتي تمثل الخيط العريض في حبكة هذه الرواية؛ حيث تبدأ منها رحلة البحث عن فك رموزها لتتداخل الأحداث وتتشابك وتتضخم؛ كاشفة عن مؤامرة كبرى لإحدى المنظمات السرية العالمية ضد العرب. هذه الثيمات المكتوبة والمصورة تشكل في ذهن القارئ تصورا لمغامرة أو رواية بوليسية ممتعة، قد توافرت لها جريمة غامضة ومحقق وتحقيق، بيد أن واقعية الزمان والمكان —كما ذكرنا– ستحد من هذه المتعة حين تكبح جماح مخيلته إلى أرض يعرفها ويألفها.

في معماريتها الكتابية بدت تقنيات التشكيل الكتابي جيدة من حيث توزيع مساحات البياض والسواد بما يناسب جو السرد، ورغم لغة الرواية الصارمة التي حرص (القباني) على بنائها المحكم إلا أننا نجده —أحياناً– ينزلق إلى الحشو المفرط، كسرده صيغة إقامة الصلاة، أو إسهابه في وصف (نعيم) صلاته، بما يدفع القارئ إلى تجاوز ما يقرب من ثلاث صفحات دون استشعار لذة القراءة التي ينشدها؛ فقد سرد الإقامة كاملة، وطارد دقة الوصف في هيئات الصلاة، حتى لنجده يكرر فاتحة الكتاب مع كل ركعة، فتتردد مرتين في الثلاث صفحات المتتالية، كذلك سرده لسورة (الشرح) و(الناس) كاملتين، ولصيغ التسبيح في الركوع والسجود مرتين، ختاماً بالتحيات كاملة.

في حين حاول القباني تسييس لغة الخطاب على وتيرة واحدة هي الفصحى (وقد نجح في ذلك) إلا أن العامية طغت على صياغة بعض الجمل رغم محاولته ليّ ذراعها، نطالع السرد المباشر على لسان (سمر): – "حبيب قلبي طلعت..."

- "ولو أني آخذة على خاطري منه، تصور أن كل القنوات تتحدث عن برنامجي الاستعراضي الجديد، وقناته لم تذكره إلا مرة أو مرتين فقط!"(القباني، 2008 :17)

أو صياغته لبعض الأمثال الشعبية، نطالع النص أدناه:

"ظل يطالع إلى نعيم الذي خرج مسرعا من الطائرة، ثم تمتم في سرده"

- "صحيح، يعطي الحلق للذي بلا أذنين!" (القباني، 158:2008)

وهو ما وضع القارئ أمام لغتين، واقعية تنهج لغة الشرائح الاجتماعية الشعبية، تلزم نفسها بتمثيل الوسط الاجتماعي والعالم المعاصر بشكل دقيق كامل ملخص، وأخرى بوليسية تعتمد الوصف عبر ضمير الأنا الساردة. والرواية في معماريتها اللغوية —أيضاً– جيدة على مستوى الإملاء والنحو، بيد أنها وقعت في منزلق علامات الترقيم؛ كالإسهاب في وضع ثلاث نقاط أفقية (...) بين كل دفقة لغوية وأخرى دون داع؛ إذ لا حذف يستدعيها، وكأنه استعاض عنها بالفاصلة التي تكاد تختفي من قانون سرده الكتابي. وفي معمارية التبئير، نلحظ القباني حريصاً على الظهور كراوٍ لا

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

شخصي لا يحكم ولا يدين ولا يصفح، ويمنح لنفسه مسافة بالنسبة إلى شخصياته، يحمل أفكاره للمتلقي عبر السرد المباشر، إلا إنه ينزلق أحياناً، فيقحم نفسه في الخطاب السردي بلغة مجازية، نطالع:

يقال في الأمثال إن كل ممنوع مرغوب، أو كما في بعض الأقوال، بعيد المنال مطلوب؛ هكذا هو الإنسان يبحث عما ليس لديه، ويتعفف عما بين يديه... لماذا؟ لا أحد يدري.."(القباني، 2008 :165)

اعتمد (القباني) على تنويع ضمائر السرد، فجاء التبئير بوجهات نظر عديدة تغذي جو الواقعية في الرواية، فنراه ينتقل بين ضمير الأنا والآخر، حين يحتاج السرد إلى البوح والنفاذ على توزيع المناظير الرُّؤَوية على جميع الشخصيات. كذلك، أفاد من الترميز في روايته –وإن انعكس هذا سلباً على القارئ؛ إذ جعلها تستعصي عليه– رغم لغتها المجردة المحايدة، فالغائب رمز للأمة العربية قد تعود أو لا تعود، تماماً كبطل قصتها الذي غاب عن عائلته فجأة ليعود فجأة، بيد أن عودته كانت غصة في حلق الأهل والأقارب، لتأتي هزيمته من الداخل في إشارة إلى أن الأمة العربية هزيمتها من الداخل قبل أن تهزمها القوى الخارجية.

روايات المعمار السردي الفني

إذا كان معيار النقد الروائي السعودي —في بعض غِرّاته– قد تأرجح في رؤيته النقدية فحكم لبعض الأعمال بالسبق وعلى أخرى بالفشل من معيار القيم والعادات، أو ما استقر في وعي المجتمع عن عمل ما أنه جيد دون النظر إلى معاييره السياقية والنصية، فإنه سرعان ما استفاق ليضع كل عمل في موضعه، لاسيما بعد الانفتاح على الثقافة الخارجية ودراسة التيارات الفكرية الأجنبية، ودخول المناهج النقدية الروائية حيز التطبيق في دراستنا الأكاديمية، والذي كانت له أثره الإيجابي في تصحيح مسار الرواية السعودية. لذا، حققت بعض الأعمال مبتغاها في نسج رواية بالمفهوم العالمي؛ فاتضحت الرؤية الفكرية، ونضج مفهوم السرد كنظرية لها أسس وقواعد، كما زاد وعي الروائيين بتقنيات الفن وتوجهاته، وليس أدل من حصول بعض هذه النماذج على (البوكر) كدليل على تفوقها عربياً، وترجمتها إلى لغات عدة كدليل على ولوجها عالم الرواية المفتوح. من هذه الفئة نطالع (الفردوس اليباب) لليلى الجهني، و(ترمي بشرر) لعبده خال، و(موت صغير) لمحمد حسن علوان، و(طوق الحمام) لرجاء عالم، وغيرها، نطالع معمارية السرد في هذا القسم من خلال روايتي (الفردوس اليباب) و(ترمي بشرر).

تمثل معمارية السرد في رواية (الفردوس اليباب) لليلى الجهني أنموذجاً لمعمارية السرد المحكمة؛ فعناصرها متآلفة كجسد واحد يؤدي وظيفته الدلالية بصورة كاملة، بداية من العنوان الذي حمل تناقضاً بين الصفة والموصوف؛ فالمتخيل في الفردوس نعيمه الأخضر وينابيعه المتدفقة، في حين تقتل هذه الخضرة وتجفف هذه الينابيع لفظة الصفة (اليباب)،

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

وهي رمزية تشير من خلالها المؤلفة إلى فكرتها في المتن؛ فقد تحول فردوس بطلتها إلى أرض قاحلة؛ نتيجة خطيئة ارتكبتها. تعزز هذه الرؤية صورة الغلاف الذي يتوسطه امرأة غرقى في بحر من الألوان المختلطة في إشارة إلى لحظات السعادة المتمثلة في البياض، والشقاء المتمثل في السواد، وبينهما لونان بني ورمادي يبعثان روح المجهول. انظر الشكل 5 أدناه.

الشكل 5. غلاف رواية الفردوس اليباب

على صعيد معمارية الكتابة السردية، حرصت (ليلى الجهني) على تطبيق قانون الكتابة الأدبية؛ فعلامات الترقيم ذات دلالة إيحائية، والنحو والإملاء صحيحان إلى حد كبير، نطالع: "رَنّ الهاتف طويلا دون أن يرفعه أحد، ولم أكُ أدري أنك غائبة عن البيت، عن الحياة بأسرها، وأن العالم –كل العالم– خرج إلى دروب جدة يبحث عنك."(الجهني، 1999: 61). دقة في توظيف النحو تصل ذروتها في حذف نون المضارع في (كان) المجزومة، توافقها دقة الإملاء وعلامات الترقيم التي تصل إلى تنقيح بعض الكلمات الفارقة في توجيه الدلالة. بيد أن سردها الكتابي افتقر إلى مراعاة النسق الكتابي الأفقي والعمودي؛ فالحوار –أحيانا– مبني في هندسة أفقية، وربما كان هذا راجع إلى انشغال المؤلفة بملء مساحات صفحاته بالسواد؛ وهذا ما تؤكده معمارية الفواصل الضيقة عندها، وكأنها تبرز لقارئها حجم الفراغ الداخلي

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

الذي تعانيه بطلة الرواية؛ فـ "اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه."(الماكري،1991:104)

من جهة معمار اللغة السردية، فقد تنوعت بين المجاز، والعامية، والفصحى؛ فالراوي يلتزم الفصحى بين اللغة الصارمة والمجاز بما يستلزمه السياق، والشخصيات تنزل للدارجة بلهجتها، وهو ما يحقق مسافة كافية للمتلقي ليستشعر الحدث فينمو وعيه بنموه، نطالع: "المهندس المعماري الذي ترك المنصورة ليعمل سائقا هنا. يدخن بشراهة... حسن إمام الذي لا ينادي أحدا سواي بـ (ستي). حتى أمي يناديها (الهانم الكبيرة). أقول له:

- عارف يا حسن، نفسي أزور إسكندرية. جميلة مش كده؟
- والله يا ستّي مش أجمل منك!" (الجهني، 1999:31-30)

الراوية (صبا) بطلة الرواية، تروى لنا بلغة فصحى سهلة تقترب من المجازية؛ لترسم جو المشهد للمتلقي، وسرعان ما تتخلى عنها إلى لغة حادة صارمة على لسان الشخصيات حين يستدعي الأمر كما هو الحال في حوار السائق (حسن) للفارسي؛ على اعتبار أنه تحدث إلى أعجمي يصعب عليه فهم العامية، وهي لفتة توحي بدقة المؤلفة في إتقان معمارية سردها الحكائي، لتنتقل بالحوار إلى العامية المصرية فتتحدث بها إلى سائقها –كعادة السعوديين في إظهار إتقانهم للهجات الأخرى– ثم ينتقل الحوار إلى العامية المصرية بلهجة أهل الإسكندرية على لسان السائق (حسن)؛ لتوحي بالعفوية المباشرة. تصل المؤلفة باللغة إلى وصف الأصوات –أحياناً– كوصفها صوت سيارة الدفاع المدني، "في البناية المواجهة لبيتنا شبَّ حريق صغير. كانت سيارات الدفاع المدني والشرطة تتجمع في الشارع و.. (وي وي وي ي ي وي وي وي) طويلة ممتدة مُفجعة تملأ فضاء الكون حولي..." (الجهني، 1999:61)

من خلال المونولوج الداخلي استطاعت (ليلى الجهني) التعبير عن وجهة النظر في روايتها؛ فعبرت عن مشاعر شخصياتها وفلسفتهم الحياتية بطريقة مباشرة دون واسطة، واستطاعت أن تخفي الكاتب من العمل، وهي معمارية مبتكرة حسب "رؤية (ستيفن أولمان) الذي يراها ابتكارا أسلوبيا ذا أهمية كبيرة وخطورة قصوى"(قاسم، 1984:159)، نطالع: "لم يبق شيء يا خالدة. لا، بقي الطفل. بقي الإثم، الشاهد الوحيد الذي لم يقل ما عنده. شاهد المهزلة ودليلها الوحيد الموجع! لو أنه يخرج رأسه الآن يا صديقتي دقائق ليلقي نظرة على هذا العالم الصاخب من حولنا: عالم الكوكاكولا... عالم الهاتف الجوال الإنترنت..."(الجهني، 1999:10). يشكل المنولوج الداخلي المباشر معمارية السرد في النص السابق، فالمؤلفة تقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة دون تدخل منها، فنلحظ غيابها الكلي من القطعة المقتبسة التي جاءت مروية بتعدد الضمائر؛ فبين ضمير المتكلم على لسان (صبا) بطلة الرواية، والمخاطب صديقتها (خالدة) تتشكل الأحداث بنغمة هادئة تشبه حديث النفس، فكأنه لا وجود للقارئ ولا تدخل للراوي لا بالشرح ولا بالتعليق، بحيث يترك المتلقي يستمتع بالقصة دون قطع بتمهيد أو شرح. تظهر معمارية الرؤية السردية –كذلك– في مستوى ما قبل

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

الكلام؛ إذ تنطلق من الذكريات لتسبح عكس التيار، حيث الماضي وما يستدعيه في الوعي الجمعي؛ من أجل إقامة جسر بينه وبين الحاضر، ومن ثم تصحب القارئ ليكتشف معها الكيان النفسي للشخصيات في الرواية، نطالع: " ...لكن حتى صلاح أبو سيف خذلني ليلتها. مات، أماته الواقع الذي لست أدري ماذا سأفعل به، بل ماذا سيفعل هو بي؟

(آه، الآن تذكرت الواقع يا صبا؟ الآن فقط فكرت في الوجه البشع الذي كشفه لك؟ ابكي، ابكي ما دمت عاجزة عن الغناء. ضاع كل شيء، حتى أنت ضعتِ).

بالله خالدة لا تفتحي أبواب العذاب بيديك..." (الجهني، 6:1999)

تظهر القيمة الفنية لهذا المستوى في تحليل طبيعة الشخصيات، وترسيم قاعدة لوجهة النظر فيما بعد، فيكشف الصراع الداخلي للشخصيات قلقها وخوفها وفلسفتها في الحياة. وقد استطاعت (ليلى الجهني) في هذه الرواية إقامة معمارية سردية متماسكة؛ فمن خلال تبئيرها وصياغتها نجحت في تحقيق غايتها، فالراوي يظهر ويختفي ليتيح للشخصيات إظهار وجهات النظر المختلفة، ومن خلال المنولوج استطاعت استبطان الوعي الداخلي لشخصياتها، وكللت ذلك بلغة تتناغم وطبيعة السرد.

أما رواية (ترمي بشرر)، فتمثل أنموذجاً لمعمارية السرد الفنية، بداية من العنوان الذي جاء ثيمةً (theme[2]) مختصرةً موازيةً للمضمون النصي الداخلي؛ يشير المؤلف من خلاله إلى الحمم التي يقذفها الأثرياء على المجتمعات والأحياء الفقيرة، وهذا التوظيف المعماري قد يبدو لنا نمطيا برع فيه غيره، بيد أن التناص القرآني في جملة العنوان نبه وعي القارئ إلى استدعاء المعنى من خلال تخيل الصورة في النص الأب. أيضاً، لعب التركيب الفعلي في العنوان دوراً فاعلاً في إثارة ذهن المتلقي وتشويقه؛ فرغم بناء الفعل (ترمي) للمعلوم، إلا أن الفاعل لايزال مطموس الهوية، وهو ما يثير تساؤلات القارئ عن الرامي؟!!! هذا التشويق المسبق بخيال تعززه صورة المقتبس القرآني تدفع القارئ إلى اقتحام حلبة المتن لكشف هوية الفاعل، وهذه غاية العنوان؛ إذ يجب أن "يعيل المتلقي إلى دلالات مغايرة تتفاعل مع نصوص خارجية سابقة أو مع منظومات سابقة لها" (بلال، 2000 :185).

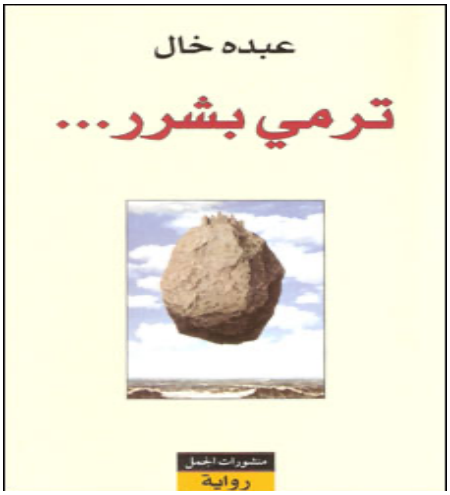
جاء الغلاف بوجهة بسيطة تشارك العنوان في دلالته؛ إذ تحمل أيقونة لصورة حجر ضخم يسقط من السماء، تتوسط الغلاف الذي علاه اسم المؤلف باللون الأسود مخالفاً للون العنوان الأحمر؛ كإشارة إلى موقفه الموضوعي من النص، بينما تحمل صبغة العنوان الحمراء دلالة كثافة أحداث العنف والانتقام والدم الذي يجري في سطورها؛ إذ يتميز اللون الأحمر في النظام الفيزيائي بالهجوم والغزو والثأر... وكثيراً ما يرمز للرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة

[2] ويقصد بها الفكرة التي تتردد في النص الأدبي أو العمل لفنية وتشكل هويته.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

(عمر، 195:1997). وكل هذه أحداث عالجها (خال) في هذه الرواية. هذا التوظيف للعلامات والرسوم والأشكال يبعث دلالات تشحن القارئ إلى تأويلها ومحاولة فك طلاسمها، فلا يجد مفراً إلا النص.

الشكل 6. غلاف رواية ترمي بشرر...



في معمارية الكتابة السردية، نجح خال في توظيف مساحات البياض والسواد على صفحات روايته، لاسيما في نهاية فصوله كإشارة إلى انقطاع الحدث وتوقف الزمن. كذلك، توزيعه للأشكال اللغوية البصرية كالفصل بثلاث نقاط أفقية (...)؛ معبراً عن محذوف أو مسكوت عنه داخل الأسطر، نطالع:

"رويدا سقطت، وها أنا أقتعد قرار السقوط.....

سقطت، من هناك سقطت..... (يتبع ببياض حتى نهاية الصفحة) (خال، 2011 :44)

يشكل الاستهلال سمة بارزة في هذه الرواية؛ فقد حرص (خال) على تموضعه عند الانتقال بالحدث عبر الزمان أو المكان كموجه نصي للقارئ، نطالع:

"غبار من الناس يتخللون ثنايا حي رث منذ زمن قديم.

اسم حينا الحفرة، أو الملاحة، أو قاع جهنم، أو النار، وكلها مسميات للعذاب، ولحياتنا" (خال،2011 :45).

يشكل الاستهلال جسر تواصل بين المؤلف والقارئ، وخريطة تعين الأخير على فك لغز الرواية. ومن منظور معماري آخر، فإن المؤلف قدم خطابه السردي عبر لغة دلالية تمزج بين الحقيقة والمجاز، وبين الفصحى وبعض العامية؛ حسب ما يقتضه السياق، فأنزل شخصياته منازلهم وفق معمارية الرواية الواقعية. ومن حيث التبئير، فقد بدت معماريته في تمظهرات الراوي في مراكز الخطاب السردي، الأمر الذي أنتج منظوراً مصبوغاً بوحدة موضوعية، تجلوه من ثلاث زوايا

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

للرؤية؛ فهناك الرؤية من الخلف حيث يبدو الراوي –أحياناً– مدركاً ما يدور في خلد شخصياته، عالم بمجريات الحدث قبل وقوعه، كأنه مطلع على كل شيء، وهذا يبدو جلياً في الاستهلال أو الوصف، نطالع:

"في جلسة ضمت شباب الحارة استنكف عيسى الرديني خروجنا اليومي لرؤية صاحب القصر مبدياً استعداداً جازماً في وصف هيئته، وملامحه لمن رغب بملء فضوله..." (خال، 2011: 26).

يكتفي الراوي بالوصف، واقفاً موقفاً محايداً بحيث نستطيع أن نقول إن درجة التبئير صفر. وكثيراً ما يقدم تفاصيل شخصياته أو ما يتعلق بماضيها دون تأثير في زمنية السرد أو نمو أحداثه، نطالع: "ففي سنوات الطور الأول من شبابنا، لم يكن عيسى الرديني يدخل مع أبناء الحي في مراهناتهم المحمومة التي تبدأ بعد الغروب لإحصاء مصابيح القصر، كل ما يفعله –وبثقة تامة– التطلع صوب تلك الأنوار المشعة في اتجاهات مختلفة وترديد:

- سوف أحصيها عندما أكون في الداخل، محاولاً أن يكون صوته جهورياً، لإيصاله لأسماعنا، غير مكترث بالسخريات التي تتخاطفه..." (خال، 2011:39)

جاءت وجهة النظر على لسان الراوي الذي استخدم ضمير الغائب في تقديم شخصية عيسى الرديني للقارئ، وهذه وغيرها نماذج توهمنا أن الرؤية في الرواية من الخلف؛ إذ يبدو المونولوج غير مباشر، يقدم الراوي من خلاله شخصياته بلا أسرار أو كوامن خفية، ويسرد قصته بموضوعية تقترب في خطها الحسي من السرد الذاتي، وهذا النمط السردي من شأنه أن يجعل القارئ مشاركاً في الحدث؛ فـ "السرد الموضوعي يترك للقارئ الحرية في تفسير ما يحكى له ويؤوله، ونموذج هذا الأسلوب في الروايات الواقعية" (لحمداني، 2000:46). لكن هذه البنية المعمارية سرعان ما تتغير؛ ففي بعض المقاطع السردية يبدو الراوي طارق مشاركاً في الحكاية، متوارياً خلف دوال ضميري الأنا والغائب، يحيل إلى ذاته أحياناً وإلى الموضوع أحياناً أخرى، فيتتبع ويتعقب شخصيته أو الآخرين، وهو ما يجعلنا نذهب إلى أن (الرؤية مع)، فمعرفة الراوي بالحدث محصورة في معرفة الشخصيات، وقد بلغ (خال) درجة معمارية سردية باذخة في توظيف هذه الرؤية؛ إذ نلمس ثلاثة أوجه للتبئير الداخلي في هذه الراوية، فهناك التبئير الثابت متمثلاً في (طارق) يمرر لنا المعلومات كأننا نتتبع الحكي من خلاله باعتباره مصاحباً للراوي يتبادل معه المعرفة بمسار الحدث، نطالع:

"بسبب هذا الشك هجرتها لأيام، وفي إحدى الليالي ألقت في طريقي شريطاً لنجاة الصغيرة، ورسالة قصيرة:

حبيبي طارق

الحياة من غيرك ليس لها طعم، فلا تحرمني منك.

سعدت بنجاحك، أهو هانت، بكرة لما تدخل

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

الجامعة سنحقق حلمنا.

أحبك موووووووت

لا تحرمني منك، وسيب البياخة، ألف مليون مبروك

عقبال ..... أنت كمل الفراغ.

حبيبتك للأبد

هنو"(خال،2011: 88)

(ملاحظة: الرسالة مكتوبة بخط اليد، موقعة باسم إحدى الشخصيات "تهاني"، اكتفت منه بلقبها "هنو" مخطوط بشكل "فورمة"، مختومة برسم عشوائي لقلب يتوسطه أول حرف بالإنجليزية من اسمها واسم حبيبها "طارق").

يتغير لون الرواية مع تغير معمارية السرد، فكأننا أمام رواية رومانسية، يمارس فيها المؤلف الحكي عبر عيني الراوي ورسائله وذكرياته، يخبرنا ويعطينا تفسيراته وفي الوقت نفسه يفسح لنا المجال لنشاركه الحدث، نتوقع ونتخيل؛ فالمقطع السابق عكس لنا وجهة نظر (طارق) و (تهاني) عبر تكنيكي الذكريات والرسائل المسرودة بلسان الأول والمكتوبة بقلم الأخيرة، فالشخصيات هي من تقوم بنقل الحدث وتفسيره. هناك أيضًا "التبئير المتغير؛ إذ تصلنا المعلومات متنقلة عبر منظور شخصية إلى أخرى مع إمكان العودة إلى الشخصية الأولى" (جينيت، 1997:201). نلمس مثل هذا المنولوج في ذكريات (طارق) مع عمته (خيرية)، نطالع:

"... كانت تختار نوع الانحراف الذي تدفعني إليه، تدفعني دفعاً مواربًا، وكما يكون الدلو في هبوطه، كنت أهوي بمجرد أن تقذف بي، وفي كل هاوية أخرج مليئاً بالأوحال، فتفرغني بالتقريع.

جاءت سعاد لبيتنا تحمل صينية إدام أعدتها كهدية لأمي المتوعكة، فاستقبلتها عمتي عند الباب، ومررت يدها على صدرها متلمسة نهديها الباحثين عن استدارة تتلاءم من فوران جسدها:

- اعتدلي يا بنت، طالعة فايرة زي أمك!!

والتفتت نحوي غامزة:

- هذه هي اللي فيها السمن!!

أقلعت عن متابعة غنم عمتي، وانشغلت بسعاد السهلة المتاحة، لاحقتها في زوايا الحي، فوجدتها تستدرجني..." (خال،2011: 96)

جاء التبئير الداخلي بين شخصية (طارق) الذي يبدو كراوٍ يحاور نفسه مع ذكرياته عن غيره من الشخصيات كعمته (خيرية) التي زرعت فيه حب الخطيئة بأسلوبها الماكر؛ فلفتت انتباهه إلى غنمها في حضرة كبشها، لتمسكه فيما

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

بعد متلبساً بجريمته، وها هي تفتح عينيه على جسد (سعاد) ليقع بعدها في خطيئة تمسكه فيها نساء (الحفرة) لا (خيرية) وحدها. ويشكل اقتحام المنولوج غير المباشر في المقطع المقتبس نظيره المباشر من خلال حوار (خيرية) مع (سعاد) تبئيراً داخلياً متغيراً يبدأ من وجهة نظر الراوي وينتهي إليه، لتتخلل هذه الرحلة القصيرة وجهة نظر الشخصيات الأخرى سواء بالحوار المباشر أم غير المباشر. وثمة نمط ثالث من أنماط التبئير الداخلي وظفه (خال) في معمارية سرده هنا؛ إذ نجده يروي الحدث الواحد على لسان عدة شخصيات، كل بحسب وجهة نظره، وهو ما يطلق عليه (جينيت) التبئير المتعدد (جينيت، 1997: 201)، مثل ذلك نطالعه في استعراض (طارق) ذكرياته عن عائلته:

"كبير الحراس بالغ في تقديم تعزيته لي:

- هل تعلم أن وفاة الأم مصيبة وأي مصيبة، فمع موتها يقول القيوم لملائكته: أغلقوا الباب الذي كنا نكرمه من أجلها.

غيابي عن حضور دفن أمي ظننته كفيلاً بتيئيس أي شخص يرغب في السؤال عني إلا أن مجيء إبراهيم —بعد سنتين من وفاة أمي– سائلاً عني حاملاً إلحاحاً مضاعفاً، وبنفس الطريقة التي وقف بها غيث المهند، سمعته ورأيته، لا أعرف لماذا خرجت له — يبدو أن القدر يكتب رغما عن أنوفنا:

- تحملت كل العنت لأقف مرة أخرى سائلاً عنك لأمر خطير.
- .....
- اسمع، لابد أن تعينني.

فسارعت بإخراج دفتر الشيكات متعجرفاً، ومتفحصاً قامته الملاصقة لي:

- كم تريد؟" (خال، 2011: 243-242)

رغم كونها ذكريات يسردها الراوي بصيغة الماضي الذي يعطينا انطباعاً بأنه —الراوي– عليم، إلا أن المونولوج في الحوار متعدد الأصوات يحفظ مظهر (الرؤية مع)؛ فالانتقال من ضمير المتكلم إلى الغائب إلى المخاطب يخلق وجهات نظر متعددة يكون فيها الراوي مشاركاً في الحدث شاهداً عليه، تسير معرفته جنباً إلى جنب مع معرفة الشخصيات، فلا يستطيع قراءة ما بداخلها ولا تحليل وجهات نظرها، وهذه سمة التبئير الداخلي الذي "لا يسمح بوصف الشخصية المبأرة، ولا بتحليل أفكارها، فالراوي لا يرى ما في داخل الشخصية المبأّرة بل يرى من خلالها، فهو يتلبس وعي الشخصية بحيث يرى ما هي تراه فقط، أي الشخصيات الأخرى والأشياء، أما القارئ فلا يرى شيئاً بل يتمثل ما ينقله إليه الراوي."(زيتوني، 2002: 42). وثمة مقاطع عريضة من الرواية تشكل الرؤية من الخارج معماريتها السردية؛ فالشخصيات تعرف أكثر مما يعرفه الراوي الذي يلتزم حدود الوصف الخارجي والإخبار، متجرداً من أي ضمير من الضمائر الثلاثة،

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

وتقل كثافة هذا النوع من التبئير في روايتنا هذه؛ فقليلاً ما يغيب السارد كلياً من أجل أن يعطي الكلمة للشخصيات، ويأتي هذا التبئير في معمارية المنولوج المباشر، كالذي نجده في حوار (عيسى) مع (عدنان) داخل البنك. نطالع:

- البنك مثل النافورة يا صديقي، المال المخصص للقرض ثابت، ولكن يخضع للتوزيع هنا وهناك، وفي الأخير كله عائد للبنك، ولا يغادر الخزينة قرش واحد، وما تراه مجرد امتلاك أوراق ممهورة فقط!
- ولكنها في النهاية أموال تدخل أرصدة هؤلاء.
- نعم، ولكنها على الشاشة، ثم هي فرصة ثراء لكل المواطنين ولن تتكرر أبداً، فنحن نعيش زمن الطفرة الكبرى.
- الكل يقول هذا" (خال، 2011: 327).

يلجأ عبده خال إلى هذا النوع من التبئير عندما يريد تقديم عرض موضوعي لحدث أو شخصية ما، فيقدم مظهرها دون تدخل؛ تاركاً للقارئ استنتاج الرؤية من خلال ما قدمه من معطيات. وظف عبده خال ألوان التبئير الثلاثة في معماريته السردية بنسب متفاوتة، وإن كان البعض منها سجل حضوراً مكثفاً إلا أن هذا التنوع في الرؤية أخرج لنا رواية ذات قيمة فنية عالية؛ إذ ساهم في تطوير الأحداث ودفع الملل عن القارئ الذي وجد تنوعاً في طعم السرد الممتد على مدار أربع مئة وست عشرة صفحة، كما أتاح للمؤلف توظيف العديد من تكنيكات السرد كالذكريات والرسائل والصور والتقارير الصحفية وغيرها.

الخاتمة

نخرج من هذه الرحلة القصيرة في معمارية الكتابة السردية في الرواية السعودية ببعض النتائج، هي:

- يتألف العمل الروائي من قصة تُحكى بطريقة ما، تُعرف هذه الطريقة بالسرد، وهي طريقة ليست عشوائية؛ بل منهجية منظمة، تسير وفق معمارية دقيقة، تربط عناصر الحكي وفق تعالق فني، تعمل درجة جودتها كمعيار للحكم على العمل الروائي؛ فدرجة تحققها في العمل الروائي هي درجة جودته.
- تمتد معمارية الكتابة السردية في جسد العمل وروحه من أول عتباته (العنوان)، بما يندرج على الغلاف من رموز وعلامات وأيقونات إلى المتن، من الاستهلال وتنظيم فصول الرواية، وتوزيع البياض والسواد على صفحاتها، ومعمارية الكتابة الأفقية والرأسية، لتنتهي إلى علامات الترقيم والوقف، فضلاً عن عنصر الإخبار، والعرض، ودرجة التبئير.

Al-Ḍād Journal
DOI: https://doi.org/10.22452/aldad.vol7no2.5
e-ISSN: 2637-1146
https://ejournal.um.edu.my/index.php/aldaad/index

- حفلت المكتبة السردية السعودية بكم هائل من الروايات، بيد أن كثيراً منها ظهر ضعيفًا هشًّا؛ نتيجة الافتقار إلى الثقافة والدربة من جهة، وانسياقاً وراء التقليد لبعض النماذج القلقة سردياً، والتي نالت حظاً غير مستحق بفعل النقد الانطباعي الصحفي.
- تصنف الرواية السعودية وفق معيار معمارية الكتابة السردية إلى ثلاث فئات؛ فبعض الروايات لم تصل معماريتها السردية درجة مقبولة؛ إذ بدت كتابتها السردية مترهلة، بتبئير قلق، ودرجة إخبار ضعيفة، وهذه الفئة يسميها البحث (روايات المعمار السردي المتوتر). في حين ظهرت فئة ثانية حاولت سرد قصتها وفق معمارية منهجية تسير على درب الرواية العالمية في تطورها الفني ومراعاتها مقاييس الفن الروائي، فنجحت في كثير منها وأخفقت في بعض جوانبها، وهذه الفئة يسميها البحث (روايات المعمار السردي التجريبي). ثمة فئة أخيرة كانت على وعي بمعايير الكتابة السردية السياقية والنصية، نسجت أعمال روائية بالمفهوم العالمي، من حيث الرؤية الفكرية، ونضج مفهوم السرد كنظرية لها أسس وقواعد، وهذه الفئة يسميها البحث (روايات المعمار السردي الفني).

References

Al-Idrīsī, Yūsuf (2008), ʻAtabāt al-naṣṣ (baḥth fī al-Turāth al-ʻArabī wa-al-khiṭāb al-naqdī al-muʻāṣir). Morocco: Manshūrāt muqārabāt.

Al-Juhanī, Laylá Saʻīd (1999), al-Firdaws al-yabāb. al-Ṭabʻah al-ūlá. Baghdad, Iraq: Manshūrāt al-Jamal.

Al-Kurdī, ʻAbd al-Raḥīm (2005), Al-binyah al-sardīyah lil-qiṣṣah al-qaṣīrah. Cairo, Egypt: Maktabat al-Ādāb.

Al-Muqrin, Samar Muqrin (2008), Nisā' al-munkar. al-Ṭabʻah al-khāmisah. Beirut, Lebanon: Dār al-Sāqī.

Al-Qabbānī, Mundhir (2008). ʻAwdah al-ghā'ib, al-Ṭabʻah al-ūlá. Beirut, Lebanon: al-Dār al-ʻArabīyah lil-ʻUlūm.

Al-Quṣaybī, Ghāzī ʻAbd al-Raḥmān (2011), Abū shlāākh albrmā'y. al-Ṭabʻah al-sābiʻah. Beirut, Lebanon: al-Mu'assasah al-ʻArabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

Al-Rāfiʻī, Muṣṭafá Ṣādiq (1974), Tārīkh ādāb al-ʻArab. Beirut, Lebanon: Dār al-Kitāb al-ʻArabī.

Al-Samrī, Ṭāmī ibn Muḥammad, (2009), Al-riwāyah al-Saʻūdīyah: ḥiwārāt wa-as'ilat wa-ishkālāt. (Ed. 1st) Dammam, Saudi Arabia: Dār al-Kifāḥ lil-Nashr.

Almākry, Muḥammad (1991), Al-shakl wa-al-khiṭāb: madkhal li-taḥlīl ẓāhirātī. (Ed. 1st Beirut, Lebanon: al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī.

Bilāl, ʻAbd al-Razzāq (2000), Madkhal ilá ʻAtabāt al-naṣṣ: dirāsah fī muqaddimāt al-naqd al-ʻArabī al-qadīm. (translated by Anṭūniyūs, Farīd), Beirut, Lebanon: Dār al-Sharq.

Bwtwr, Mīshāl (1976), Buḥūth fī al-riwāyah al-Jadīdah. Bayrūt, Lubnān : Manshūrāt ʻUwaydāt.

Farshūkh, Aḥmad (2006), Ta'wīl al-naṣṣ al-riwā'ī: al-sard bayna al-Thaqāfah wa-al-nasaq. Casablanca, Morocco: Maktabat al-Salām al-Jadīdah.

Genette, Gérard (1989), Naẓarīyat al-sard min wijhat al-naẓar ilá altb'yr. (translated by Muṣṭafá, Nājī) Casablanca, Morocco: Manshūrāt al-Ḥiwār al-Akādīmī wa-al-Jāmiʻī.

Humphrey, Robert (1985). Tayyār al-Waʿy fī al-riwāyah al-ḥadīthah. (Ed. 2nd). (translated by al-Rubayʿī, Maḥmūd), Lebanon: Maktabat al-Shabāb.
Ḥusayn, ʿAbd Allāh Muḥammad (2005), Al-wāqiʿīyah fī al-riwāyah al-ʿArabīyah. Cairo, Egypt: al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb.
Ibrāhīm, ʿAbd Allāh (1990), Al-mutakhayyal al-sardī. Bayrūt, Lebanese: al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.
Ismāʿīl, ʿIzz al-Dīn, (1976), Al-adab wa-funūnuh. Beirut, Lebanon: Dār al-Fikr al-ʿArabī.
Jarīdī, Sāmī (2008), Al-riwāyah al-nisāʾīyah al-Saʿūdīyah (Khaṭṭāb al-marʾah wa-tashkīl al-sard). Beirut, Lebanon: al-Intishār al-ʿArabī.
Khāl, ʿAbduh Muḥammad (2011), Tarmī bshrr. Baghdad, Egypt: Manshūrāt al-Jamal.
Laḥmīdānī, Ḥamīd (2000), Binyat al-naṣṣ al-sardī min manẓūr al-naqd al-Adabī. Casablanca, Morocco: al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.
Luʾluʾah, ʿAbd al-Wāḥid (1983), Mawsūʿat al-muṣṭalaḥ al-naqdī. al-Ṭabʿah al-ūlá. Beirut, Lebanon: al-Muʾassasah al-ʿArabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.
Martin, Wallace, (1998), Naẓarīyāt al-sard al-ḥadīth. (translated by Muḥammad, ḥayāt Jāsim,). Alexandria, Egypt: al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah.
Mishrī, ʿAbd al-ʿAzīz Ṣāliḥ (2018), Alwsymah. (Ed. 1st), Dammam, Saudi Arabia: Dār Athar lil-Nashr.
Prince, Gerald (2003), Al-muṣṭalaḥ al-sardī. (taranslated by ḥzndār, ʿĀbid, Barīrī, Muḥammad) Cairo, Egypt: al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah.
Qāsim, Sīzā (1985). Binā' al-riwāyah: dirāsah muqāranah fī thulāthīyat Najīb Maḥfūẓ, Irbid, Jordan: ʿĀlam al-Kitāb al-ḥadīth.
Shākir, Jamīl (1996), madkhal ilá Naẓarīyat al-qiṣṣah. Beirut, Lebanon: Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfīyah al-ʿĀmmah.
Shaykh Amīn, Bakrī (2006), al-Ḥarakah al-adabīyah fī al-Mamlakah al-ʿArabīyah al-Saʿūdīyah. (Ed. 15th). Beirut, Lebanon: Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn.
Todorov, Tzvetan (1992). Maqūlāt al-sard al-Adabī ḍimna Kitāb taḥlīl al-sard al-Adabī. (translated by Saḥbān, al-Ḥusayn, Ṣafā, Fuʾād). Morocco: Manshūrāt Ittiḥād Kitāb al-Maghrib.
Wahbah, Majdī, (1984), Muʿjam al-muṣṭalaḥāt al-ʿArabīyah fī al-lughah wa-al-adab. Beirut, Lebanon: Maktabat Lubnān.
Yaqṭīn, Saʿīd (1997), Al-kalām wa-al-khabar: muqaddimah lil-sard al-ʿArabī. Casablanca, Morocco: al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.
Yaqṭīn, Saʿīd, (2004), Al-qirāʾah wa-al-tajribah: ḥawla al-tajrīb fī al-khiṭāb al-riwāʾī al-jadīd bi-al-Maghrib. Cairo, Egypt: ruʾyah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.
Zaytūnī, Laṭīf (2002), Muʿjam muṣṭalaḥāt Naqd al-riwāyah. Beirut, Lebanon: Maktabat Lubnān.