مجلـــــة العلـــــوم التربـــــوية والدراســـــات الإنســـــانيــــة
ISSN: 2709-0302 (online)

Humanities and Educational Sciences Journal
ISSN: 2617-5908 (print)

المكان وعلاقاته النصِّية تبوك في الرواية السعودية أنموذجًا (دراسة تحليلية)(*)

الباحثة/ فاتن بنت ماجد بن أحمد البليهشي
ماجستير لغة عربية أدب وبلاغة
جامعة تبوك - قسم اللغة العربية
كلية التربية والآداب - السعودية

*) تاريخ تسليم البحث 10/2/2022 تاريخ قبوله للنشر 16/3/2022
*) موقع المجلة: http://hesj.org/ojs/index.php/hesj/index

المكان وعلاقاته النصِّية تبوك في الرواية السعودية أنموذجًا (دراسة تحليلية)

الباحثة/ فاتن بنت ماجد بن أحمد البليهشي
ماجستير لغة عربية أدب وبلاغة
جامعة تبوك قسم اللغة العربية
كلية التربية والآداب - السعودية

الملَخص

تَهدُف هذه الدراسة إلى تتبع حضور منطقة تبوك في الرواية السعودية؛ للوقوف على (المكان وعلاقاته النصِّية)، وقد جاءت الدراسة في تمهيد، وخمسة مباحث، وخاتمة. وتناول التمهيد (تبوكَ في النتاج الروائيّ).

وجاء المبحث الأوَّل بعُنوان (ثنائية القرية والمدينة)، وتناول المبحث الثاني (المكان وعلاقته بالرؤية)، وتناول المبحث الثالث (المكان وعلاقته بالحَدَث)، وتناول المبحث الرابع (المكان وعلاقته بالشخصيَّات)، وتناول المبحث الخامس (المكان وعلاقته بالزمن).

وقد حضرت تبوك بوصفها مكانًا في مجموعة من الأعمال الروائية لكُتَّاب من تبوكَ، ومن خارجها، فقد شكَّلت تبوكُ جزءًا مُهمًّا من نسيج هذه الروايات السَّرديّ، وجاء المكان فيها مُفْعمًا بالجماليَّات.

الكلمات المفتاحية: الرواية – المكان– تبوك– ثنائية القرية والمدينة– العلاقات النصية– بنية النص– الرؤية السردية– الحدث– الشخصيات– الزمن.

The Place and its Textual Relationships: Tabukin the Saudi Novel as an Example (An Analytic Study)

Name: Faten Majed A Albulayhishi.

Major**:** Master degree in Literature and Rhetoric from The Faculty of Education & Arts in University of Tabu

Abstract

This study aims at tracking the presence of Tabuk in the Saudi novel to explore the idea of (place and its textual relationships). The study falls in an introduction, four chapters and a conclusion. The introduction deals with (Tabuk in the Saudi fictional product).

The first chapter handles (the duality of countryside and city). The second chapter discusses the idea of (place and its relationship with vision), whereas, the third chapter exposes the idea of (place and its relationship with event). The fourth chapter deals with (place and its relationship with characters) and the fifth chapter discusses (place and its relationship with time).

Tabuk as a place is present in a number of novels both by authors from inside and outside Tabuk. It has formed a significant part of the narrative fabric of these novels and has emerged as an area that abounds with aesthetic experiences

مقدِّمة:

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصلاةُ والسلام على محمدٍ أشرفِ الخلق، وسيِّد المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعدُ:

يَشغَل عنصر المكان مكانةً خاصَّةً في العمل الروائي؛ لأنه يمثِّل الامتداد الطبيعيَّ لحياة الإنسان، التي يحتلُّ بها المكانُ الحيِّز الأكبر، ويَكمُن جَوهرُه في محيطه الذي تُبنى فيه الأحداث، فيتغيَّر ويتنوَّع حسَبَ إبداع كلِّ كاتب، والتجربةِ التي خاضَها، فيَدعَمه بالمضامين الفكرية، التي تعبِّر عن رؤاه الخاصَّة بضميره ومخيِّلته وعاطفته، فتتحدَّد العلاقة بين المبدع والمتلقِّي.

من هنا انبَثَقت فكرةُ الدراسة؛ فوقع الاختيار على منطقة تبوك ومحافظاتها والقرى التابعةِ لها، التي تَختلِف النظرة إليها حسَبَ تفكير وإبداع كلِّ كاتب؛ للكشف عن المكان ودلالاته في الخطاب السرديّ، والحالات الانفعالية للمكان التي تخضع لأهداف الكاتب، وتعكس ميولَه وقُدراتِه ومهاراتِه الإبداعيةَ في الإيهام بواقعيَّته، ونقل الجانب الثقافيّ والاجتماعيّ لمنطقة تبوك.

وكان الدافع وراء تخصيص منطقة تبوك تحديدًا بالدراسة، هو عدم وجود دراسة شاملة تعالج هذا الموضوع؛ لذا عُنِيَت الدراسة بالكشف عن الظهور المكانيّ لمنطقة تبوك في الرواية السعودية؛ بقصد الإحاطة بجميع عناصرها السردية، وطريقة إنجازها، وعلاقتها التي تربطها بالمكان، ومضامينها الثَّرية المتمثِّلة بأبعادها الواقعية والنفسية والاجتماعية.

فمن خلال تتبُّع ظهور تبوك في الرواية السعودية، اتَّضَح الرابط الحقيقيُّ بين الرواية والمكان، المتمثِّل في استثارة الإنسان بميوله وأهوائه ومصالحه، التي تعكس اتِّصاله أو انفصاله عن المكان، فيُظهِر اهتمامه ببعض الأمكنة، ويهمِّش غيرها، حسب ما يوافق رغَباتِه ووجهة نظره وأهدافه. وقد طرحت الدراسة مجموعة من التساؤلات والاستفهامات التي تمثِّل إشكالية هذا البحث منها:

- كيف تجلَّى ظهور منطقة تبوك داخلَ المتن الروائيّ؟
- ما هي علاقة هذا الحضور بعناصر السرد الروائيّ؟

وتعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي بشكل رئيس لرصد ظاهرة حضور تبوك في الرواية السعودية المعاصِرة، والمنهج التحليلي من خلال دراسة المكان عبر: (ثنائية المدينة والقرية)، وتحديد العلاقة التي تربطها بالمكوِّنات السردية الأخرى: (الرؤية، والحدث، والشخصيات، والزمن)، لتقديم تصوُّر واضح عن علاقة الظهور المكانيّ لمنطقة تبوك في الرواية السعودية بعناصر السرد الروائي، وتستفيد الدراسة في بعض المواضع من مُعطَيات المنهج التاريخيّ، والمنهج النفسيّ، والمنهج الاجتماعيّ.

الدراسات السابقة:

بعد البحث والتقصّي، لم تَجِدِ الباحثة مَن خَصَّ الظهور المكانيَّ لمنطقة تبوك في الرواية السعودية وعلاقته بعناصر السرد الروائي بدراسة مستقلة سوى دراسةَ عصام أبو شندي (الحضور المكانيُّ لمنطقة تبوك في الرواية السعودية)[١]. وجاءت دراسة أبي شندي في شِقَّيْنِ: الشِّقُّ الأوَّل، فقد تحدَّث فيه الباحث عن وضوح الظهور المكانيّ لمنطقة تبوك في الرواية السعودية، وأما الشقُّ الثاني، فقد تحدَّث فيه عن غموض الظهور المكانيّ لمنطقة تبوك في الرواية السعودية؛ أي: إنها دراسة تهتمُّ بكيفية الظهور من حيث وضوحُ الصورة المكانية وضبابيَّتُها، وقد أقام الباحث دراسته على عشر روايات.

وتختلف هذه الدراسة عن دراسة أبي شندي بأنها تُعْنى بالكشف عن الأسباب التي أدَّت إلى تفاوُت الظهور المكانيّ لمنطقة تبوك، وتدرس المكان عبر: (ثنائية المدينة والقرية)، وتهتمُّ بدراسة علاقة المكان بعناصر السرد الأخرى: (الرؤية، والحدَث، والشخصيات، والزمن)، بالإضافة إلى تناول هذه الدراسة روايات أخرى ظهرت فيها تبوك لم تتطرق إليها دراسة أبي شندي، فمصادر هذه الدراسة ثلاث عشرة رواية.

وتسعى هذه الدراسة إلى تحقيق عدَّة أهداف، منها:

_ بيان دور الرواية السعودية في إبراز الحضور المكانيّ لمنطقة تبوك.

– الكشف عن مدى ظهور تبوك ومحافظاتها والقرى التابعة لها في الرواية السعودية.

– بيان دور العناصر السردية في الكشف عن الظهور المكانيّ لتبوك في الرواية السعودية، وعلاقتها به.

– إنجاز دراسة نقدية أكاديمية تُسهم في خدمة الحركة الأدبية والنقدية في منطقة تبوك خاصَّةً، وفي المملكة العربية السعودية عامَّةً.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تكون في مقدِّمة، وتمهيد، وتضمُّ خمْسةَ مباحثَ، وخاتمةً، وتفصيلُ ذلك على النحو الآتي:

التمهيدُ: ويتضمَّن النتاج الروائيَّ لمنطقة تبوك في الرواية السعودية.

المبحث الأول: ثنائية المدينة والقرية.

المبحث الثاني: المكان وعلاقته بالرؤية.

المبحث الثالث: المكان وعلاقته بالحَدَث.

المبحث الرابع: المكان وعلاقته بالشخصيات.

المبحث الخامس: المكان وعلاقته بالزمن.

[١] منشورة في مجلة المنارة للبحوث والدراسات، المجلد الثالث والعشرون، العدد الرابع، (فبراير سنة ٢٠١٧م).

وقد تمَّ استنطاق الحضور المكانيّ لمنطقة تبوك في الرواية السعودية وعلاقته بعناصر السرد الروائي حسب الأقدمية التاريخية في الإصدار.

التمهيد: تبوك في النتاج الروائيّ:

إن الاهتمام بالمكان تَعدَّى الجغرافيين، وعلماءَ التاريخ، وشَمِل الأدباء؛ فقد ظهرت تبوكُ في عدد من الروايات السعودية، بدايةً من رواية (أنثى العنكبوت، ٢٠٠٠م)، لقماشة العليان، التي تُعَدُّ من أوائل الروايات السعودية التي وَرَدت فيها مدينة تبوك؛ بَيْدَ أن هذا الظهور كان على شكل إشارات متفرِّقة في الرواية، فالروايةُ تتكوَّن من مئتينِ وسَبْعِ صَفَحاتٍ، ولم تَرِد مدينة تبوك إلا في بِضْع صفحاتٍ منها، واقتصرت في ذكر مَعَالمها المكانية على مطار تبوكَ، وكُليَّة المعلِّمين، وأحدِ المَشَافي فيها دون تحديدها.

ومن الروايات التي ظهرت فيها تبوكُ روايةُ (الحدود، ٢٠٠٢م) لنايف الجهني، جاءت في مِائتينِ وثلاثٍ وخمسينَ صفحةً، كان المكان في الشقِّ الأول من الرواية حول المَسَار الذي اتَّخَذته القافلة أثناء سيرها، وصولاً إلى حالة عمار التابعة لمنطقة تبوك، فظهرت التضاريس الجغرافية لها (جبال السروات، والثمايل، والطبيق، والصوان، والبدع)، وأما الشق الثاني منها، وهو الأطول، فكان في حالة عمار، فوَرَدت الأمكنة والرموز التي تعبِّر عن هُوِيَّة المكان؛ كالمواقع الأثرية، دون الغَوص في وصف معالم حالة عمار وشوارعها.

وثالث الروايات التي وَرَدت فيها تبوك روايةُ (نزهة الدلفين، ٢٠٠٦م)، ليوسف المحيميد، وقد جاءت في مِائةٍ وإحدى وأربعين صفحةً، دار فضاؤها المكانيُّ بين مدينة تبوك ومحافظة حقل التابعة لها، والقاهرة التي كان لها النصيبُ الأكبر في الرواية.

وتُعَدُّ رواية (الدود، ٢٠٠٧م) لعلوان السهيمي، رابعَ رواية وَرَدت فيها مدينة تبوك، وجاءت في ثَلاثِمِائةٍ وثَمَانيَ عشْرةَ صفحةً، دار فضاؤها المكانيُّ في مدينة تبوك وسوريا والأردن، وتخلَّل السرد ذِكر أحياء مدينة تبوك، وتَبِعه وصف حدودها ومنافذها البَرِّية حالة عمار، والدرة.

بينما تُصور رواية (لا أحد في تبوك، ٢٠٠٨م) لمطلق البلوي مدينة تبوك، وقد جاءت في مِائتينِ واثنتينِ وثلاثينَ صفحةً، ودار فضاؤها المكانيُّ بين مدينة تبوك والأردن، وكان لمدينة تبوك النصيبُ الأكبر فيها، تَبِعه ذكر أسماء شوارع وأحياء مدينة تبوك، وبعض أمكنتها الأثرية.

وكانت رواية (رقصة أم الغيث، ٢٠١٠م) لعبد الرحمن العكيمي، السادسةَ، وجاءت في مِائةٍ وثمانٍ وخمسين صفحةً، دار فضاؤها المكانيُّ في الجزء الأول من الرواية في ديار الهضب، بينما دار فضاؤها المكانيُّ في الجزء الثاني منها في محافظة تيماء التابعة لتبوك، تَبِعه وصف معالمها وشوارعها، وأمكنتها الأثرية.

وفي عام ٢٠١٢م صدرت رواية (القار)، ورواية (تباوا)، ورواية (الباب الطارف)، فجاءت رواية (القار) لعلوان السهيمي في مِائتينِ وإحدى وستِّينَ صفحةً، دار فضاؤها المكانيُّ في مدينة

تبوك، وتخلَّل السرد تصويرا لبعض مدن الشام في بعض صفحاتها؛ بَيْدَ أن النصيب الأكبر كان لذكر ملامح مدينة تبوك بشوارعها وأحيائها ومعالمها، بينما جاءت رواية (تباوا) لنايف الجهني، في مِائةٍ وخمسٍ وثلاثينَ صفحةً، قام فضاؤها المكانيُّ في المناطق الحدودية لمدينة تبوك؛ حالة عمار وما يُجاورها.

وأما رواية (الباب الطارف) لعبير العلي، فقد جاءت في مِائةٍ وثمانٍ وخمسين صفحةً، دار فضاؤها المكانيُّ في منطقة أبها جنوبَ المملكة العربية السعودية، وقد تخلَّل السرد إشارة طفيفة إلى الشمال السعوديّ، خاصَّةً مدينةَ تبوكَ.

وفي عام ٢٠١٥م، صدرت روايتا: (حياة بنصف وجه) و(عزيزة)، فجاءت الأولى للكاتب علوان السهيمي، في مِائةٍ وستٍّ وعشرين صفحةً، دار فضاؤها المكانيُّ في مدينة تبوك، تَبِعه وصف لأحيائها وشوارعها، بينما جاءت الثانية للكاتب مطلق البلوي، في مِائتينِ وتسعٍ وثمانين صفحةً، دار فضاؤها المكانيُّ كاملاً في منطقة تبوك، تَبِعه وصفٌ لشوارعها وأحيائها وأشهر معالمها وأمكنتها التاريخية.

بعد ذلك صدرت رواية (فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان، ٢٠١٧م) لحميد العماوي، وجاءت في مِائتينِ وأربعٍ وستِّينَ صفحةً، دار فضاؤها المكانيُّ في محافظة حقل التابعة لمنطقة تبوك، تَبِعه وصف حدودها، ووصف شوارعها وأحيائها وأشهر معالمها، وأمكنتها الأثرية، ووردت إشارات للأردن في بعض صفحاتها.

وأخيرًا رواية (توارت بالحجاب، ٢٠١٨م) لعبد الرحمن العكيمي، جاءت في مِائتينِ وستِّ صَفَحاتٍ، دار فضاؤها المكانيُّ بين تبوك والرياض والأردن، وكان لمنطقة تبوك النصيب الأكبر فيها، وَرَد بها ذكر بعض أحيائها، ووصف معالمها، وأشهر أمكنتها الأثرية.

المبحث الأول: ثنائية المدينة والقرية:

١ـ المدينة:

تناول المبحث المكان المفتوح وقد ارتبطت مدينة تبوك في الروايات موضع الدرس بالحالة النفسية للشخصيات والعلاقات الإنسانية الاجتماعية بين شخصيات الرواية الواحدة، ومدى تفاعلها معها، ويرتبط ظهورها عموما إما بالأمان والحبِّ والانتماء، أو الرعب والكُره والنفور، أو يكون ظهورها مرتبِطًا بالقَهر الأُسريّ والاجتماعيّ، كما جاء في رواية (أنثى العنكبوت)، حيث إنَّ البَطَلة كانت تُعاني الظُّلم والاستبداد من قِبَل والدها المتسلِّط في مدينتها الرياض، التي مثَّلت البيئة الْمُغْلَقة بالنسبة لها، مقارنةً بتبوكَ – التي فرَّ إليها إخوتها– البيئةِ المفتوحة، فعبارات: "إن علاقة أبي بنا كعلاقة الحاكم بالمحكوم"[١]، و"لا يحقُّ لي الخروج من بيت أبي إلَّا لبيت زوجي،

[١] العليان، قماشة. (٢٠١٣م). أنثى العنكبوت، ط٨، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، ص٨٠.

ومن ثم القبر"[١]، توضِّح مشاعرَ الكَبت التي تعاني منها البطلة؛ مما جعل بيئتها الأساسية الرياض مغلَقةً رغم اتِّساعها، فقط سَيْطَرت مشاعر الأسى على السرد بأكمله، وأكَّد على ذلك التقاطب الذي جاء بين الغُربة والأُنْس بين المدينتين: "نعاني الغربة في بيت والدنا"[٢]، في الرياض، و"سيجد راحته هناك مع صديقه"[٣] في تبوكَ، وعلى الرغم من أن تبوكَ كانت تمثِّل البيئةَ المفتوحة بالنسبة لها ولإخوتها، فإنَّ ذِكرها جاء غامضًا في الرواية، فاكتفت بذِكر الأماكن بشكل عامٍ دون الغَوص في تفاصيلها، أو حتى مسمَّياتها؛ مثل: "يعلن وصول الرحلة إلى تبوك.. رأينا خالدًا في المطار"[٤]، "حتى استطاعت العودة إلى البيت"[٥]، "أرضية المستشفى الباردة"[٦]، خلافًا لوصفها لأحاسيسها داخل الأمكنة في تبوك بدقَّة وإسهاب؛ مثل: "أبكي بصمت وحسرة.. لم يَعُدْ هناك مبرِّر لبقائي، ولا أدري أين أجلس؟ وبجوار من؟"[٧]، وكأنها مُلِئت وتسلَّطت وتشبَّعت حُزنًا، حتى فاض ما بداخلها، فحجبت الرؤية عن المكان، وبذلك أثَّرت مشاعر الضيق على انغلاق الأمكنة داخل النص. وقد وردت تبوك بلفظها في أربعة مواضعَ، عِوضًا عن ورودها بلفظ (مدينة) في أكثرِ المواضع.

وفي رواية (نزهة الدلفين)، ظهرت تبوك مرتبِطةً بالكآبة والسَّأَم والْمَلَل؛ بسبب فعل الشخصية فيه، متأثِّرةً بثلاثة عواملَ رئيسةٍ، أدَّت إلى خروجها من كونِها الوطنَ الأليف الآمِنَ، إلى كونها تَحمِل دلالة السُّلطة الأبوية، ومن ثَمَّ أصبحت مكانًا مُعاديًا؛ نظرًا لأن مفهوم الأُلفة عامَّةً مقترنٌ بالدفء والشعور والحماية، ولا يتقيَّد بالبيت فقط عند دراسة الأنماط المكانية؛ بل بالشعور؛ فهو الذي يحدِّد المكان الأَليف مِن الْمُعادي، فثَمَّةَ أماكنُ كثيرةٌ غيرُ المنزل تبعث الراحة والأمان، وقد يكون المنزل نفسه لا يبعث الراحة والأمان، وهذا أوَّل عامل من العوامل التي أثَّرت في نظرة الشخصية للمكان في الرواية، حيث ورد عن البطل أنَّ: "طفولته كانت مَنسيَّة، لم يحبَّ تبوك كثيرًا؛ ربما لأنها ارتبطت بالمدرسة، أو ربما لأنه أحبَّ جَدَّه أكثرَ من أبيه، فقرَّر أن يقضيَ كلَّ الإجازات في بيت جَدِّه بحقل"[٨]، فذكريات الطفولة المؤلمة كان لها الدور البارز في شعور الشخصية بالمكان، خاصَّةً بعد مقتل أخيه الأصغر سِنًّا على يد والده، فيقول: "لم نَزَل حتى الآن لا نملك أن نذكر اسم جمال أخي، فضلًا عن أن نسأل أو نتحدَّث عن موته الغامض.. انهالت على ظهره قبضة أبي الضخمة.. أُغشِيَ عليه.. كان يَسْعُل

---

[١] المصدر السابق، ص٧٦.
[٢] المصدر السابق، ص٨٠.
[٣] العليان، قماشة، أنثى العنكبوت، مصدر سابق، ص٨١.
[٤] المصدر السابق، ص٩٦.
[٥] المصدر السابق، ص٩٨.
[٦] المصدر السابق، ص٩٩.
[٧] المصدر السابق، ص٩٩.
[٨] المحيميد، يوسف. (٢٠١٠م). نزهة الدلفين، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص٦٣،٦٢.

ويتقيَّأ.. حتى جاء اليوم السادس، وأغفى جمال أخي الأصغر بهدوء.. وبَكَينا جميعًا.. لِمَ قَتل أبي أخي الأصغر؟! تلك جناية في حقِّ أبوَّته وسُلطته"[١].

نلاحظ أن الجُرم الذي نشأت فيه، والذِّكريات الموحِشة التي تَحمِلها تبوك، كانت أوَّل العوامل التي ساعدت على شعوره بالخوف والبُغض والكراهية للمكان الذي أدَّى هو بدوره على انغلاقه، فضلًا عن العامل الثاني المتعلِّق بالمستقبل المهنيّ، فالبطلُ شخصية طَمُوح، لم يكن الحظُّ حليفَها؛ فقد "كان حُلمه حينما أنجز بحث التخرُّج عن آثار تبوك وتيماء والعلا ومدن الساحل الشمالية، أن يُصبح عالمَ آثارٍ مَحْض؛ لكن الحياة جعلت منه مدرِّسَ جغرافيا لتلاميذ الابتدائي.. سلّم للأمر.. أقوم بجَوْلات في المناطق الأثرية، أنبش في "حجر"* "وديدان"* عن عالم الأنباط ودولتهم العظيمة، وأعرف عنهم أكثرَ ما أعرف عن زراعة الورد أو الانتخابات البلدية المضحِكة"[٢].

من هنا يتَّضِح أن انغلاق المستقبَل المتأمَّل في وجهه، أدَّى إلى انغلاق المكان، وعزَّز الشعور بالإحباط والقَهر والنفور، والسخرية من المكان، وعدم الانتماء له.

وجاءت رواية (الدود) تمثِّل رفض واقع عاشَتْه شخصية البطل فارس، وتدعو إلى تحقيق الحرية، والتقدُّم إلى إرادتها، مسلِّطةً الضوء على بعض العادات والتقاليد التي لا تَخرُج النظرة إليها عن كونها ترسُّباتٍ توارثتها الأجيال، فسُلطة الثقافة المجتمعية وانغلاقها وتكريسها لتكرار بعض الأمور دون تفكُّر وتعقُّل، وتجاهل التطوُّر الزمنيّ، أدَّى إلى نفور جيل تحدَّثت عنه الرواية، وانصياع بعضهم لتَلْبِيَة رغباتهم التي دفعوا ثمنها على حساب أرواحهم، مُلقِين اللَّوْمَ على التنشئة الأولى التي ينشأ عليها الفردُ.

ومن ثَمَّ تحقِّق رواية (الدود) مبدأ أن المكان مسالِم بطبعه، وأن الممارسة التي تتمُّ فيه تعكس صورة تحتمل التقبيح أو التجميل، الذي يؤدِّي هو بدوره إلى القَبول أو النُّفور، وإن استدعاء بعض القصص والخُرافات التي قامت على الأراضي الحدودية؛ كقصة الشيخ جابر، والمسجد المسكون، وتدسيم النص بعبارات توحي بالسُّلطة المجتمعية؛ مثل: "ونهجر هذه القريةَ الظالم أهلُها"[٣] له بُعْدٌ نفسيٌّ يحكي من خلالها واقعه، والمقطعان التاليان يؤكِّدان جمالية تبوك كفضاء خالٍ من السكَّان يتمُّ الحكم عليه وَفْقًا لطبيعته، بعيدًا عن اصطدامات الحياة الواقعية – كما جاء في الرواية – التي تؤثِّر في الفكر والشعور، فيقول: "فبينما نحن جالسون في دمج.. نسمات الهوى البارد تَلفَح صفحاتِ وجوهنا ككلِّ ليالي تبوك الصَّيفية. في الصيف تكون تبوك أقربَ إلى دول أوروبا ليلًا، حيث تهبُّ نسائم الليل، وتُعطي جلودَنا نفحةً من برودة جميلة، وتأخذ أنفاسُنا قِسطًا عظيمًا من الراحة، بعد نهار من الدراسة المملَّة والْمُضنِيَة، كنَّا مجموعةً

(١) المصدر السابق، ص٩٤،٩٣.
(٢) المصدر السابق، ص٦٢.
(٣) السهيمي، علوان. (٢٠٠٧م). الدود، ط١، دار الفارابي، بيروت، ص١٧٥.

أَرَدْنا الهروبَ من ضوضاء المدينة وصَخَبها المقزِّز، الصَّخَب في بلادنا أشبهُ بصفَّارة العسة قديمًا، فيها من النشاز والقُبح الشيء الكثير، هربنا إلى أطراف المدينة؛ كي نمارس طقوس شبابنا، بعيدًا عن مجتمع لا يَأْبَهُ بتقسيمات النموِّ، ومعالم كلِّ مرحلة"[١].

وفي رواية (لا أحد في تبوك) ارتبطت البيئة المكانية بالمعمار العامِّ للرواية، وهي بِنيَة مغلَقة تدور في فضاء مكانيٍّ مهدَّد ومحاصَر، وذلك إبَّانَ حرب الخليج الثانية، ومدى تأثيرها على تبوك وسكَّانها، ونقل أحداثها وأبعادها داخل الرواية، ويتجلَّى هذا الفضاء الْمُغْلَق في الاسم الذي أطلقه الكاتب على الرواية (لا أحد في تبوك)، ومن ثَمَّ تنداح دائرة اللفظ من التصوُّر الخاوي، إلى الإيحائية في فضاءٍ أوسعَ، فالرواية نَقَلت صورة أحياء وشوارع تبوك في وقت الأزمة التي بدأت، وكأنها خالية من السكَّان لأسباب الهجرة أو الاختباء؛ تجنُّبًا للأضرار، ويمتَدُّ هذا الخُلوُّ إلى معنى ضمنيٍّ، وهو الوَحْدة والعُزلة، وهذا ما أدخله في دائرة الانغلاق، ويتَّضِح ذلك في المقطع الآتي، عندما يقول البطل: " كلُّ ما حَولي تغيَّر: الناس، الشوارع، تبوك، العزيزية، الشارع العامُّ، البساتين، أم درمان، القلعة، السليمانية.. أتت الحرب فحطَّمت الوجود، ومدرستي، ثانوية تبوك، عَبَث اللصوص القادمون بجثَّتها، لم أغادر تبوك مثلكم، صامد كجبل اللوز، توزَّعت الخيام على طريق ضباء.. خرجت العائلات عن المدينة؛ لعلَّ عيون العدوِّ بعيدة عنهم.. مررت بالصالحية في رحلتي داخل شوارع تبوك الخاوية، أرض الحرب بعدما كانت أرضَ المال الوفير، والعين المباركة"[٢].

وإن التقاطب المكانيَّ في الرواية ينتهي إلى التماثُل، ومن ثَمَّ البيئة الْمُغْلَقة، وهذا ما عبّر عنه "بمدينه متمنِّعة متمرِّدة.. ضعيفة قوية"[٣]، "تبوك الجنَّة الموعودة، والموعودة بالعذاب، والأرض المهجورة من قَبْلُ ومن بعدُ"[٤]، وإن انتهاء الأزمة وعودة سكَّانها المهاجرين إليها لم يكن مُفرِحًا؛ فقد أعقبه حزنٌ شديد على غياب أرواح يحبُّونها استُشهِدت، من هنا تماثَل الفَرَح والحُزن، وضيَّق من دائرة المكان، وإن الخوف القاتل الذي خلَّفته قد أثَّر في النفوس وجعل أهلها "متوجِّسين من كلِّ شيء، الحرب التي طرقت أبوابهم جعلتهم حَذِرين"[٥]، فشاع بعد ذلك خبر الطوفان والزلزال؛ مما زادهم رهبةً، فألقَوْا اللَّوم على طبيعة الأرض الأولى؛ توهُّمًا منهم أنهم هالكون، كما هَلَكت الأقوام السابقة على أرضها، وأنها "تعود كأرض مسَّها العذاب بعد طول رحمة"[٦]، وأن "الظروف قادتهم إلى المكوث، لا حُبًّا ولا وَلَهًا"[٧]، هذه النظرة التشاؤمية للمكان جعلته مُحْكَمَ الإغلاق.

---

[١] المصدر السابق، ص٧٩.
[٢] البلوي، مطلق. (٢٠٠٨م). لا أحد في تبوك، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ص٧٥،٧١،٥٣،٥٢.
[٣] المصدر السابق، ص٣٩.
[٤] المصدر السابق، ص٣٩،١٨٩،١٧.
[٥] المصدر السابق، ص١٩٢.
[٦] المصدر السابق، ص٧١.
[٧] المصدر السابق، ص٧١.

ولتبوكَ هُوِيَّةٌ رمزية تتعلَّق بسيرتها الأولى؛ أي: تاريخها العريق منذ أن سَكَنتها الأقوام السابقة قبل الإسلام، إلى "أيام سكَّة حديد الحجاز، والحرب الأولى، والهروب الأول من وحشة البَدْوِ، وخوف الأتراك المتزايد، والصحراء الموحِشة، والليل الأسود، الحرب.. البدو.. الجدب"(١).

ومن ثَمَّ يُعَدُّ ارتباط هذا التاريخ بالمكان، وتواتُر الروايات حول الزلزال والطوفان بعد انقضاء أزمة الخليج التي لا زال الحزن من آثارها عالقًا في القلوب، أدَّى إلى أن تزعزعت النُّفوس، ودَبَّ الخوف من جديد، وساد الوهم والاعتقاد أنها مدينة لا ينتظرون منها سوى "الآلام والفواجع"(٢).

وتأسيسًا على ما سبق؛ فإن المكان في رواية "لا أحد في تبوك" محدَّدُ التضاريس الجغرافية، داخلَ زمن تاريخيٍّ، ذو هُوِيَّة واقعية، وأوهام خرافية، وأنَّ هذا التداخل فيما بينها، أدَّى إلى البِنْيَة المكانية الْمُغْلَقة، التي لا تَقبَل الانفتاح على أُفق يتجاوز ما هو راسخ في أذهان سكَّانها، وأنَّ وصف البطل للمكان بما يوحي بالحُزن والوَحدة، ساعَد على تضييق دائرة المكان، وتمثَّل ذلك في ثلاثة عوائقَ؛ أوَّلها: لُغويٌّ، متمثِّل في المعنى العامِّ لعنوان الرواية "لا أحد في تبوك"؛ مما يوحي بالوَحدة والعُزلة، وآخَران: معنويٌّ وماديٌّ، متمثِّلان في الوهم النفسيّ والاعتقاديّ حول الخوف من أن يكون مآلهم كمَآلِ الأمم السابقة التي سَكَنت تبوك؛ بسبب الخوف الذي سبَّبته حرب الخليج الثانية، وأقاويل الزلزال والطوفان؛ من هنا تَنحصر دائرة المكان.

وعند النظر في رواية (حياة بنصف وجه) التي قامت على تصوير بِضعة أيَّام عاشها البطل بنصف وجه، عندما أُصيب بمرض العَصَب السابع في إحدى ليالي تبوك الشتوية، وعلى الرغم من قيام فضائها المكانيّ كاملًا في تبوك، فالرواية لم تَستوضِح معالمها، فالحضور المكانيُّ فيها بدأ باهتًا؛ جرَّاءَ هذا الداء الذي حتَّم عليه البقاء في الظلام، وملازمة المنزل، فيعبِّر عنه بقوله: "مشغول في نفسي، ليس أي اهتمامات في هذا العالم في هذه اللحظات سوى هذا العار، الذي يلتصق بي"(٣)، فإن لفظة (عار) لفظة توحي بأن بصمة فاضحة تُوسَم على الإنسان، ويحاول التخلُّص منها بشتَّى الطُّرق لكي لا تستبينَ عليه، وهذا العار الذي أُصيب به البطل كان المتسبِّبَ به شتاءُ تبوك القارصُ، فيَصِفه بأنه مثل: "أفعى خطيرة لا ترى؛ لكنها تعرف جيِّدًا كيف تقتنص الآخرين بحواسِّها الأخرى"(٤)، لذا؛ يلحظ أن لَوم البطل للشتاء الذي وصمه بالعار الذي لا يستطيع إخفاءه إلا بإحكامِ إغلاق وجهه؛ خوفًا من رؤية الآخرين له، والقلق الملازِم من عدم القدرة على شفائه أدَّت إلى انغلاق المكان.

(١) المصدر السابق، ص٦٤، ٦٥.
(٢) المصدر السابق، ص١٩٢.
(٣) البلوي، مطلق، لا أحد في تبوك، مصدر سابق، ص١٠٠.
(٤) المصدر السابق، ص٢٣.

وبين هذا الاعتلال الجسديّ والنفسيّ، تخلَّلت عدَّة رحلات للعلاج، جاب فيها أرجاء المدينة، فجاء في السرد في وصف إحدى زياراته لمنزل الْمُعالِج الشعبيّ: "وركبتُ سيَّارتي وانطلقت له.. طوال الطريق كانت تمرُّ عليَّ ذكريات.. دلفنا إلى المنزل.. عُدت إلى المنزل، ونِمْتُ سريعًا"[١]، ووَرَد في مقطعٍ آخَرَ: "ركبت سيَّارتي وأنفاسي الحارَّة تُضايقني من وراء هذه اللثمة التي يقف أمامها إنسان بنصّ وجه، كنت أجوب الشوارع وأتخيَّل، وصلت المنزل"[٢]. وفي مقطع آخَرَ يصف به تأهُّبه واستعداده للخروج فيقول: "أحكمت إغلاق وجهي، وغادرتُ المنزل..."[٣].

من الملاحَظ أن المقاطع التي تصف لحظاتِ الخروج من المنزل جاءت بأفعال السُّرعة، وذلك راجع لأمرين؛ أحدُهما: طبيعة المرض التي تحتّم عليه العودة سريعًا من رحلة العلاج؛ للبقاء في منزله حيث الظلامُ، وثانيهما: عُمق الأثر النفسيّ الذي خلَّفه الْمَرَض؛ فالبطل يُسهِب في سرد آلامه، وصعوبة إخفاء وجهه أثناء هذه الرحلات؛ خوفًا من أن يراه أحد، فغاب وصف شوارع تبوك، وطغت مشاعر الخوف والقلق.

٢ـ القرية:

في رواية (الحدود)، ارتبطت البيئة المكانية بالمعمار العامّ للرواية، وهي بِنيَة مُغلَقة تدور في فضاء مكانيّ محدود، هو فضاء القرية "حالة عمار"[٤]، ويتجلَّى هذا الفضاء الْمُغْلَق في الاسم الذي أطلقه الكاتب على الرواية "الحدود"، ومن ثَمَّ تَنداح دلالة اللفظ من طبيعتها الجغرافية الحدّيَّة إلى الإيحائية في فضاءٍ أوسعَ، فالحدُّ يُعرَّف في رواية الحدود بأنه المكان الفاصل بين الأشياء، ويمتَدُّ إلى معنًى ضمنيّ، هو الوَحدة والعُزلة، خلف أسوار مُتوهَّمة، وعلى الرغم من محدودية المكان وانغلاقه ضمنًا، فإنه في الحقيقة مَعبَر للقوافل وللحُجَّاج، وهذا ما أدخله في دائرة الحصار (الانغلاق)، والتقاطب المكانيُّ داخلَ الرواية ينتهي إلى التماثُل، ومن ثَمَّ إلى البيئة الْمُغْلَقة، وهو ما عبّر عنه "بالمكان/اللامكان"[٥]، و"المكان الواسع الضيِّق، القريب البعيد، الحاضر المتلاشي"[٦]، ويتماثل الجَدب والخِصْبُ، فالحدود حتى وإن وفَّرت لهم الإشباع الماديَّ (القمح)، فإنها تظلُّ عاجزةً عن سدِّ تطلُّعاتهم، فقد "أغرقت في اصفرارها كلَّ ما تشتهيه النفوس والعقول"[٧]، فينحصر أُفق تفكيرهم، متحوِّلةً إلى أحلام بعيدة المنال، فبمجرَّد هجرتهم

---

[١] المصدر السابق، ص١١٦،١١٥.
[٢] السهيمي، علوان. (٢٠١٥م). حياة بنصف وجه، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: المغرب، ص٩٢.
[٣] المصدر السابق، ص١٠٢.
[٤] تتبع مدينة تبوك، على مسافة ١٠٦كم إلى الشمال من تبوك على الحدود الأردنية، وهي مدينة حكومية، قامت الدولة ببناء المنازل لموظّفيها، وسُمّيت بهذا الاسم لِما يُروى أن عمَّارًا هذا قد انقطعت به السُّبل، واشتدَّ به المرض، فعَثَر عليه عابر سبيل، ونصب خَيمته ليظلَّ بها عمار، وأخذ يعالجه حتى شُفِيَ، فسُمِّيت (حالة عمار). ينظر: العطوي، مسعد بن عيد، تبوك قديمًا وحديثًا، مرجع سابق، ص٣١.
[٥] الجهني، نايف. (٢٠٠٢م). الحدود، ط١، منشورات النادي الأدبي، تبوك، ص٥٣.
[٦] المصدر السابق، ص٥٦.
[٧] المصدر السابق، ص٦٩.

من الصحراء (الألفة)؛ بسبب الجَدب إلى القرية الحدودية (الانغلاق والانحصار)، فُصِلت الروح عن الجسد، وجاء هذا في كثير من سياقاتها، "أجر جسدي، الصباح ينفض عن أجسادنا، أعدت ظلي إلى البيت، جسدي إلى حفرة عميقة"[١]، "أعاد أقدامه ورأسه إلى البيت"[٢]، من هنا تماثَلت الإقامة والارتحال؛ مما جعل المكان محاصَرًا حصارًا تامًّا.

ولحالة عمار هُوِيَّةٌ رمزية تتمثَّل في "أسرار تعلُّق أطراف الحدود بالحفر"[٣] وتَعلُّق الناس في مثل هذه الروايات المتواترة عن الذهب والوصايا، وتسليمهم لها، ولجوئهم إلى المشعْوِذين؛ لمعرفة أمكنة الذهب، أدَّى إلى "تكاثر أمكنة الحفر في سهول القرية، وحول تِلالها، والقلاع بدأت تفقد هُوِيتها الأثرية؛ بسبب هذا الهجوم الذي يشنُّه الناس على أسوارها، وغرفها المظلِمة"[٤]، فلم تَسلَم الحدود وحدها؛ بل تجاوز الأمر إلى الحفر في حدود الحدود "قلعة ذات الحاج، والأماكن المجاورة لسكة الحديد، وجبال (الظهر) الغربية، وأودية (علقان) و(العنيق) "[٥]. كلُّ هذا العَبَث بالممتلكات الأثرية من أراضٍ وقُصور، أدَّى إلى بعثرة معالم المكان؛ مما نَجَم عنه عدم الاستقرار النفسيّ لسكَّان الحدود؛ خوفًا من ضياع هُويته، فهُوِيَّةُ السكَّان مرتبطة بالأمكنة التي يعيشونها، هذا الارتباك الداخليُّ ساعد على انحصار المكان وانغلاقه رغم امتداد دلالة هذه الأمكنة على مرِّ التاريخ.

وإن استدعاء أساطير "الغول، الجني، القلعة المهجورة"[٦] والخرافات، والقصص الشعبية، والمعتقدات حول رمي أسنان الصغار للشمس لها دلالتُها في نسج العلاقات الاجتماعية والإنسانية داخل القرية، من هنا يتحوَّل الواقع في المكان (حالة عمار) إلى جزء من التراث الأسطوريّ؛ نتيجةَ الصمت الذي يمارسه أهل القرية على الرغم من النفور الداخليّ من أن يكونوا على الحدود، ومن ثَمَّ يُعَدُّ تصديقهم للخرافات، ونقلها للأجيال الأخرى رغم معرفتهم بحقائقها، مماثلاً لتسليمهم للحقائق المحرَّفة، وإجبار أطفالهم على الصمت، وقبع أفق تفكيرهم.

وأخيرًا: المكان في رواية (الحدود) محدَّد التضاريس الجغرافية، داخل زمن تاريخيّ، ذو هُوِيَّة واقعية وأسطورية وخرافية، وهذا التداخل فيما بينها أدَّى إلى البِنيَة المكانية الْمُغْلَقَة التي لا تَقبَل الانفتاح على أُفق يتجاوز ما تعاهدوا عليه من صمت، وما هو راسخٌ في أذهان سكَّانها، وأنَّ وصف البطل للمكان بما يوحي بالبؤس والاختناق والعُزلة ساعد على تضييق دائرة الحدود، وتمثَّل ذلك في ثلاثة عوائقَ؛ أوَّلها: لُغويٌّ، متمثِّل في المعنى العامّ لعنوان الرواية "الحدود"؛ مما يوحي بالانحصار والانغلاق، وآخَران: معنويٌّ وماديٌّ، متمثِّلان في الوهم النفسيّ والاعتقاديّ

---

[١] المصدر السابق، ص٩٤.
[٢] المصدر السابق، ص٦١.
[٣] الجهني، نايف، الحدود، مصدر سابق، ص٢٥١.
[٤] المصدر السابق، ص٢٥٣.
[٥] المصدر السابق، ص٢٥٣.
[٦] المصدر السابق، ص١٩٢.

حول الخوف من محاولة اجتياز الحدود؛ بسبب الجدب الذي عانوا منه في الصحراء إلى الخِصب (حالة عمار)، وفي مقابل هذا الإغلاق الْمُحكَم للمكان.

بينما جاءت بِنيَة رواية (تباوا) مفتوحةً، نقيضَ سابقتها، وتمثَّل هذا الانفتاح في أربعةِ أوجه:

الوجه الأول: من حيث المساحةُ، المتمثِّلة في رسم حدودها من صحراء الطبيق، التي يربط جزءٌ منها بينها وبين الأردن، وتُعطي بُعدًا مفتوحًا غير مقيَّد بحدود، وأيضًا رسمة التشكيلات التضاريسية الخمس لامتداد سلسلة جبال الحجاز الممتدَّة، التي تَبرُز بدايةً من السهل الساحليّ، ووصفه لمكوِّناتها من حيث التربةُ، والحجارةُ، وأنواع النباتات، وتحديده مسارَ صبِّ الأودية التي تَعبُر سلسلة هذه الجبال، من بينها وادي الأخضر الذي يصبُّ في الداخل، عكس الثلاثة الأوديةِ الأخرى التي تصبُّ في البحر الأحمر، ووصفه هضبة حسمى الواقعة في صحراء حسمى، التي تقع إلى الشرق من سلسلة جبال الحجاز؛ مما يوحي بالاتِّساع الجغرافيّ، وفيما يلي نموذج يوضِّح ترابط الامتدادات التضاريسية في المنطقة: "تغرق شجيرة الشيح في هواء يَغمُرها، عابرًا إلى وَحْدةٍ تنتظره على جبل يَنتصِف في رمال صحراء حسمى (بجبالها الشاهقة الممتدَّة عبر صحراء الشمال الغربيّ، بين تباوا والأردن)، والسماء تبدو على موعد مع زُرقة بحر تتضاءل الحاجة إليه في أذهان البدو الذين رَحَلوا من تِهامةَ الساحل إلى أودية وجبال ضم، الواقعة إلى الجهة الشمالية الغربية من أرضهم التي تركوها... الشيح لبث رائحته في فضاء الوادي الْمُطلّ على سفح جبل روَى، وهو غارق بوَحدة عميقة، بين تِهامةَ الساحل وحسمى بمعبد روافة وسفينتها، ومغاير شعيب التي تحفُّها من الشمال"[١].

الوجه الثاني: من حيث إعادةُ التاريخ الطاعن لهذه الأرض، والظاهر أولًا في استعادة لاسم تبوك في التاريخ اليونانيّ في قوله: "أنا مع موعد مع فتاة جديدة، واسمها تباوا (الاسم القديم لمدينة تبوك تباوا)"[٢]، والظاهر أيضًا في إحيائه مشهدَ حركة سير سكَّة حديد الحجاز، التي أُنشئت قبل مِائة عام؛ ليربط إسطنبول عاصمة الدولة العثمانية آنذاك على مضيق البوسفور، بالمدينة المنوَّرة، في قوله: "وأسمع ضجيج القطارات التركية التي عَبَرت ذات معركة، ولم تُكمل ضجيجها"[٣]. فمن خلال السَّير عبر العصور القديمة الذي استُخدم حَلْقةَ وصل بين الماضي والحاضر، يلاحَظ اتّصال الامتداد التاريخيّ الطاعن لهذه الأرض، وتجدُّدها؛ مما يُعطي بُعْدَ الاتِّساع والتمدُّد عبر الزمن مكوِّنًا بِنيَة مفتوحة للنص.

---

[١] الجهني، نايف. (٢٠١٢م). تباوا، ط١، الدار العربية للعوم ناشرون، بيروت، لبنان، ص١٠٠.
[٢] المصدر السابق، ص٦٠.
[٣] المصدر السابق، ص٦٩.

الوجه الثالث: من حيث إتاحةُ فرصة ممارسة التأمُّل، والإدراك، واللاوعي، في أراضيها البِكر، ويلاحظ ذلك من قوله: "نأتي للتأمُّل، في الصحراء التي تُشبِهنا"[١]، وقوله: "هَدَفُ سفري الدائم والترحال في الصحراء، هو البحث عن الحقيقة والحِكمة، والحياة التي لا تُثير القلق والتوتُّر"[٢]، إذن؛ فالصحراء التي يمارس فيها البطل التأمُّلَ هي فضاءٌ مطلَق، وأن التأمُّلَ ذاتيٌّ يمارِسه الفرد من خلال التعمُّق في التفكير دون قيود، ومن ثَمَّ تكوَّنت بنية نصية مفتوحة من ناحيتين، والمقطع التالي يوضِّح وصف شعوره بعدما أَمَدَّته الصحراء بالحرية المطلَقة في التفكير، فدخل في حالة من حالاته التي عُنْونت بها فصول الرواية (بحالة) في قوله: "عالم أشعر فيه باللامحدودية، بالحرية المطلَقة، وبالارتياح المطلَق، ولا أعلم إن كان ذلك هو الشعورَ الأخير! المهمُّ أنه يختلف عن عالَمِكم النسبيّ المحدود، وهو متحرِّر من كلّ الاعتبارات[٣].

الوجه الرابع: تمثَّل في لغة الرواية الشعرية التي وظَّفها الكاتب في وصف الأمكنة، فهي لغة غَزَلية نابعة من حبٍّ وعِشق للمكان، وارتباط الروح به، وهَيَمانها نحوَه؛ مما دعم بِنيَة النصّ المكانية للانفتاح، فظهر المكان متوهجا، فغالبًا لا تَكرَه النفس مكانًا، وتتغنَّى متغزِّلةً في وصفه، والمقاطعُ الآتية توضِّح ذلك: "لغة الغيوم التي تتراخى الآن بكسل شديد فوق وادي الأخضر، وترتبك في مشهدها"[٤]، "عانقت جبال حسمى، الممتدَّة من مدائن صالح في العلا، وحتى وادي موسى في مدينة البتراء الأردنية، رسائل الغيم الهاطلة عبر قطرات (ديم)"[٥].

وتأسيسًا على ما سبق، تكوَّنت البِنيَة المكانية المنفتِحة التي لا تَقبَل الانغلاق في أربعة أوجه، ويجب التنويه بأن رواية (تباوا ٢٠١٢م) جاءت امتدادًا لرواية (الحدود ٢٠٠٢م)، لذا؛ توجَّب تقديمها على رواية (نزهة الدلفين ٢٠٠٦م) وما يليها، عند دراسة القرية؛ وذلك لِما يَتبَعها من توجيه في نمطَيِ الْمُغْلَق والمفتوح عند دراسة التقاطب المكانيّ.

ولا تَبتعِد طبيعة الشعور بالمكان في رواية (نزهة الدلفين) كثيرًا عن رواية (الحدود)؛ فقد قامت الرواية على الارتحال بين بيئتين مختلفتين؛ إحداهما: مصر، والأخرى: محافظة حقل، في محاولة لوصف الشعور بينهما، على اعتبار أن فعل الشخصية في المكان وما يرتبط به من ذكريات، له الدورُ الأكبر في قوى الجذب وخلافها، فهو يبتدئ أحد فصول الرواية بقوله: "الحياة كانت لا تُطاق قُرب ساحل مهجور في بلدة حقل، لا شيء أفعله طول النهار حين أعود من المدرسة، بعد أن أصحِّح دفاتر التلاميذ، وأقرأ قليلًا، وأبقى مُسمَّرًا في الصالة كتمثال من حجر"[٦]، وجاء في مقطعٍ آخَرَ: "في غرفته المؤجَّرة، في بلدة حقل الساحلية الْمُطلَّة على جبال

---

[١] الجهني، نايف، تباوا، مصدر سابق، ص٤٠.
[٢] المصدر السابق، ص٤٤.
[٣] المصدر السابق، ص ١٩، ٢٠.
[٤] المصدر السابق، ص٦٩.
[٥] المصدر السابق، ص٢٣.
[٦] المحيميد، يوسف. (٢٠١٠م). نزهة الدلفين، ط٢، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، ص٣١.

سيناء، حيث يعمل مدرِّس جغرافيا للابتدائية، امتلأت جدرانها بصور شتَّى لدلافين لَعُوب، بعضُها طائر بشغف أمام الكاميرا، كانت حالة خالد صعبةً ومؤلمة، كان لا يكفُّ عن اللهج بدلفينين قرنفليَّين قَفَزا من المحيط الهنديّ حتى بحر العرب، ومن ثَمَّ إلى مياه الخليج حتى ناما في مياه قلبه وعقله"[١].

من المقطعين السابقين يتَّضِح أن ضجر الشخصية وعدم رضاها بما آلت إليه الأمور – أن يصبح مدرِّسًا للجغرافيا في حقل، بدلًا من أن يكون عالِمَ آثار – له دورٌ بارز في عدم الانتماء للمكان والشعور بالعُزلة، والاستعانةُ بالدلافين الطائرة عزَّز الشعور برغبته في الخروج من الانغلاق الذاتيّ إلى الانفتاح.

وفي رواية (رقصة أم الغيث) صُوِّرت تيماء في فترتين زمنيتين مختلفتين؛ أولاهما: عند هجرة البطل من ديار الهضب إلى الحجر، ومن ثم تيماء؛ بسبب شُحّ الماء، وثانيتهما: عند الهجرة من الحجر والعودة إلى تيماءَ مرَّةً أخرى، وفي كلا الهجرتين ظهرت تيماءُ بشكل مختلف تبعًا لتغيُّر الأحداث وتطوُّرها عبر الزمان، تارةً مغلَقة وتارةً منفتِحة.

فعند وصف البطل لتيماء أثناء الوصول إليها، استرسل في وصفها، وسلَّط الضوء على بئرها، فيقول: "تيماء ليست مدينةً ساحلية، ولا تتَّكئ على ساحل، هي تتَّكِئ على وجهٍ أكبرَ من الساحل والبحر، تتَّكئ على بئر هداج الذي يصبح ظلًّا لها.. في تيماء رمزان كبيران لن تنساهما أرض تيماء إلى الأبد: بئرها الشهير (هداج تيماء)، وشيخها الكبير (ابن روضان)؛ فالأول رمز للكرم والعطاء والعذوبة، والآخر رمز الشجاعة والقسوة والإلغاء أيضًا"[٢]. من المقطع السابق يتَّضِح أن استخدام العبارات التالية: (ساحلية، الساحل، البحر، بئر، ظل، الكرم، العطاء، العذوبة)، يعبِّر عن مدى حاجتهم الملحَّة للخِصب؛ لأنهم في الأساس عانَوا من شحّ الماء في ديارهم؛ مما دفعهم للهجرة؛ بحثًا عن حياةٍ أفضلَ، فتيماءُ ظهرت في وصفهم مفتوحةً على وجهين؛ أولًا: بما يَنضَح به بئر هداج عبر التاريخ؛ فعند قوله: (رمز للكرم والعطاء) يدلُّ على وفرة الماء العذب؛ ما يَضمَن استمرارية الحياة فيها على توالي العصور. ثانيًا: لأنها تحوي العديد من الآثار التي خلَّفتها الحضارات السابقة؛ مثل: "مِسلَّة تيماء الشهيرة"، وقصة رحلتها إلى فرنسا، و"قصر السَّمَوْءل بن عاديا"، الذي وصفه البطل بقوله: "أسلاك شائكة تحاصر المكان.. نتوءات وأحجار وبقايا أطلال"[٣]، ويتَّضِح من وصفه لقصر السَّمَوْءل الذي كاد يكون مخبأً تحت الثرى، من شدَّة ما مضى عليه من عصور، بدأ يفقد ملامحه فيها، على أن أرض تيماء أرض طاعنة في التاريخ، وأن توافد الحضارات السابقة عليها، واحدةً تِلْوَ الأخرى، تدلُّ على

---

[١] المصدر السابق، ص٤٣.
[٢] العكيمي، عبد الرحمن. (٢٠١٠م). رقصة أم الغيث، ط١، المركز العربي للعلوم ناشرون، بيروت، ص١٠٧.
[٣] العكيمي، عبد الرحمن، رقصة أم الغيث، مصدر سابق، ص١١١.

استمرارية دورات الحياة فيها، بما يَضمَن لهم سُبل العيش فيها بلا مخاوفَ؛ فهي أرض "الزرع والماء العذب"[١].

وفي تصويره لمظاهر الحياة فيها آنذاك قال: "أصوات (مكائن) المزارع في تيماءَ تعطِّر أنفاس الصباح.. في شرق تيماءَ كانت بيوت الطين البسيطة تتناثر دون ترتيب هنا وهناك، بينما المزارع تحتضنها، فتشاهد أشجار النخل تمنحها بُعْدًا مختلفًا.. تتَّخِذ من بيوت الطين وبيوت الحجر والصناديق مساكنَ لأهلها.. زراعة الأرض هي السِّمة البارزة التي يُجيدها أهل تيماءَ؛ أرض خِصبة، وماء عذب فُرات"[٢]، هذه الصور في رسم الحياة البدائية التي كانت عليها تيماءُ قديمًا قد تعمّق من مطمع العيش فيها، واتِّخاذها الوجهةَ النهائية لهجرتهم؛ ولكن ثَمَّةَ ما عكَّر صَفْوَ وجودهم فيها؛ فقد كان "الورود إلى هداج يتحقَّق بصعوبة بالغة"[٣]، فيقول البطل عنها وعن شيخها: "بلدة سرية، لا صوتَ فيها سوى صوتِه، بلدة لا يدخلها الغرباء" تُعتبَر هدفًا للأعداء، استطاع الشيخ أن يُحكِم قبضته على جدرانها، وعلى كلِّ من يَلِج فيها، كان يَسكُن في قصر عالٍ من الطين، يتَمَتْرَس في حِماه ورجاله، ولا شيء يختبئ عن أنظارهم، ينفِّذ أحكامًا تصل إلى حدِّ السَّحْقِ والموت لكلِّ من يُخطئ أو يخون، فهو يعيش حالة حرب.. في تيماء كلُّ شيء يستحيل إلى قسوة، والقلقُ يُحيط بالمكان"[٤].

ومن ثَمَّ، عند الحُكم عليها بوصفها فضاءً خاليًا من السكَّان، فهي مناسِبة للعَيش؛ لأنهم في الأساس أَتَوها من أجل الماء؛ فكيف به إذا صَعُب الوصول إليه، من هنا تحوَّلت تيماء في نظرهم إلى بلدة مغلَقة مُحكَمة الحصار، سُبل الحياة فيها متوفِّرة؛ ولكن فعل الشخصية في المكان أحاله إلى سجن؛ مما دفعهم للفرار مرَّةً أخرى إلى الحجر؛ بحثًا عن حياةٍ أفضلَ؛ لكنهم لم يلبثوا طويلاً إلى أن عادوا إليها؛ بسبب رهبةَ العيش في الحجر مدائن صالح، مقارنة بتيماء.

استمرَّ الحصار على المكان نحو أربعين سنةً، فيَصِف البطل تيماء بعدما عاش فيها فترة من الزمان فيقول: "كأن تيماء تتنفَّس الصُّعَداء بعد رحيل شيخها (ابن روضان) الذي أحكم قبضته لسنوات طوالٍ، مضى أكثرُ من أربعين سنةً على رحيله، وما زال هداج ينضح بالعذوبة والماء الوفير.. استيقظت تيماء من جديد، الحياة تأخذ شكلاً آخر، تبدو مختلفة بعض الشيء، وعمَّال النظافة يغسلون الشوارع"[٥]، فليست تيماءُ من تتنفَّس الصُّعَداء؛ بل أهلها، وعلى الرغم من وفاة الرمز القاسي، فإن تيماء تظلُّ أرضًا مسالِمة، وبئرها ينضح بالماء في كلِّ الأزمنة، وقوله: "الحياه تبدو مختلفة" يعكس هذا التطوُّر الحضاريَّ عبر الزمن، وقوله: "عمَّال النظافة يغسلون الشوارع"، يدلُّ على استحداث العديد من الوزارات التي تهتمُّ بشؤونها، والنُّقْلة العمرانية

---

[١] المصدر السابق، ص١١٠.
[٢] المصدر السابق، ص١٠٩.
[٣] المصدر السابق، ص١١٠.
[٤] المصدر السابق، ص١١٠،١١٢.
[٥] العكيمي، عبد الرحمن، رقصة أم الغيث، مصدر سابق، ص١١٤.

في المكان تَشهَد على ذلك، من استحداث مستوصف تيماءَ، ومدارس البنين والبنات، والفنادق، وكثرة المتاجر والمحلَّات وغيرها.

ومن مظاهر الحياة الجديدة في الحقبة الثانية في تيماءَ أيضًا: الطرق السريعة، واتِّخاذ السيَّارات وسائلَ للنقل، فوصف الطريق إليها بقوله: "فالطريق من تيماءَ إلى المدينة المنوَّرة، ومن تيماءَ إلى تبوكَ دائمًا يكتظُّ بشاحنات تَحمِل الأسلحة الثقيلة، وهو طريق غير مزدَوج، وهو طريق للموت حقًّا، وأن المسافة من تيماء إلى مَنفَذ حالة عمار تستغرق ثلاث ساعات ونصف الساعة تقريبًا"[١]. يتَّضِح أن مظاهر الحياة الجديدة فيها أدَّت إلى تيسير سُبل الحياة؛ مما أدَّى إلى انفتاح المكان في الحقبة الزمنية الثانية أكثرَ من الأولى في الرواية.

وفي رواية (فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان)، ظهرت محافظة حقل في ثلاثة أزمنة تاريخية عبر ثلاثة أجيال: جيل الجَدّ، وجيل الأولاد، وجيل الأحفاد، في ثلاثة فصول نَقلَتها الرواية، وعَبْرَ هذه الأجيال نُقلت صورة حقل منذ أن كانت قريةً زراعية صغيرة تمتدُّ فيها الحقول الزراعية حول الشاطئ، إلى أن ازدهرت وتمدَّدت وأصبحت محافظةً، وتَبِع هذا التطوُّر المكانيَّ اختلافٌ لمظاهر الحياة، والتي تمَّت دراستها في المكان، وعلاقته النصية بالزمان في الفصل الثاني.

فعند وصفها جغرافيًّا يقول البطل: "قرية حقل أقرب إلى الأردن منها إلى السعودية، معزولة عن أقرب مدينة سعودية (تبوك)"[٢]، ويحدِّد حدودها وبحرها بقوله: "بحر محافظة حقل يختلف عن جدَّة.. يحاصره البحر من الغرب، والجبال من الشرق، فهي تقع على الساحل الشماليّ الغربيّ لخليج العقبة"[٣]. فيُكمل في رسم ملامح حدودها، فيُشير بيده وهو أمام الساحل فيقول: "في الضفَّة الأخرى من الساحل سلسلة الجبال العظيمة الواضحة.. هذه مصر.. هذه جبال سينا.. وهناك الرشراش[٤].. فلسطين في الضفة القريبة"[٥]، وفي وصفها في زمن الأحفاد يقول: "هذه مصر.. هذه جبال سينا.. وهناك إيلات"[٦]، فالملاحظ أن رسم الحدود جاء لوصف مراحل التطوُّر المكانيّ عبر الزمن في محافظة حقل، وبين هذا التجاور لحدودها مع إسرائيل وفِلَسْطِينَ ومِصْرَ والأردن، وقُربها من العراق، نتجت آثار نفسية على سكَّانها؛ مما أدَّى إلى البِنْيَتينِ: الْمُغْلَقَة والمفتوحة، فتمثَّلت الأولى في الشعور بالحصار من جميع الاتِّجاهات من الدول

---

[١] المصدر السابق، ص١٥١-١٤٩.
[٢] العماوي، حميد. (٢٠١٨م). فزاعة حقل. الحراس الحبوب الغربان، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ص١١.
[٣] المصدر السابق، ص١٠١.
[٤] قرية "أم الرشراش" قديمًا، وتسمَّى بميناء "إيلات" حديثًا، وهي مدينة إسرائيلية على ساحل خليج العقبة في أقصى جنوب فلسطين، بين مدينة العقبة الأردنية من الشرق، وبلدة "طابا" المصرية من الغرب، وقد اختُلف فيما إذا كانت مدينة مصرية بالأساس محتلَّة من قبل إسرائيل. ينظر: منصة بوابة الوفد المصرية،٢/ أكتوبر/٢٠٢٢م.
[٥] العماوي، حميد، فزاعة حقل. الحراس الحبوب الغربان، مصدر سابق، ص١١،١٢.
[٦] المصدر السابق، ص١٠٧.

المجاورة، وأما الثانية، فتمثَّلت في التطوُّر المكانيّ عبر الزمن، الذي تَبِعه تطوُّر مظاهر الحياة عامَّةً.

وفي رواية (توارت بالحجاب) ارتبطت البيئة المكانية بالمعمار العامّ للرواية، وهي بِنيَة مغلَقة، صوَّرت تبوك بالرتابة والحصار، وطرحت عددًا من القضايا، ومدى تأثيرها على سكَّانها، ونَقَلت أحداثها وأبعادها داخل الرواية، ويتجلَّى هذا الفضاء الْمُغْلَق في وصف حالة الْمَلَل والسأم والشعور بالوَحْدة والعُزلة داخل المدينة، وهذا ما أدخلها في دائرة الانغلاق مقارنةً بالبراري القريبة من شرما، التي كان يهرب إليها البطل وأصدقاؤه، فجاء في السرد: "تأتي إلى عوالم الصحراء، وإلى هذا المخيَّم البريّ، ونهرب من المدينة؛ لنعود لجذورنا الأولى"[١]، وفي تحديد موقع المخيم الأول، قال: إنه يقع "على طريق شرما، على بُعد ثلاثة وثلاثين كيلو مترا.. تُحيط به أشجار (الرمح والطلح والشيح والزعتر البريّ)، تتوزَّع الصخور ذات اللون الأبيض والرمل النقيّ"[٢]، وفي تحديد موقع المخيَّم الثاني قال: إنه يقع غرب المخيَّم الأول بواقع خمسةَ عَشَرَ كيلو مترًا، فيصف تفاصيل المكان فيقول: "تحيط به الصخور البيضاء التي تَسُرُّ الناظرين في هذه الخمائل التي تفوح منها رائحة أشجار العوسج والعرفج والرمث والحميض والخزامي والربلة، فعثرت على رائحة التاريخ الطاعن.. عثرت على قطع أثرية عليها نقوشٌ كُتبت بالخط الآراميّ، وعثرت على أصنام صغيرة لا أدري لأيّ الحضارات كانت"[٣].

فمن خلال المقطعين السابقين تَبرُز القيمة الجمالية للمكان، وذلك من حيث اختلافُ التكوينات الصخرية، وأنواع النباتات المحيطة به، على الرغم من قُربهما، وتَظهَر الهُوية الرمزية للمكان، التي تتمثَّل في المواقع الأثرية والكنوز الْمَخبوءة، التي من خلالها يطرح قضية تعلُّق الناس بالروايات المتواترة عن الذهب والوصايا، وتسليمهم لها، ولجوئهم إلى المشعوذين؛ لمعرفة أمكنته، وشنِّ هجوم الباحثين والمهووسين بالتنقيب على أراضيهم.

وأخيرًا: تمثِّل الرواية أثر القيود العمرانية والسياسية والمجتمعية على حصار المدن، من خلال عدَّة قضايا طرحتها، فجعلت من التخييم في البراري البِكر شاسعةِ المساحات الخالية من أيّ قيود مَدخَلًا لذلك، من خلال وصف الشعور المتمثِّل في حرِّية البَوح في كلٍّ منهما، ومن ثَمَّ ظهرت مدينة تبوك بهيئة مغلَقة، مقارنةً بالبراري على طريق شرما

المبحث الثاني: المكان وعلاقته بالرؤية:

مدخل:

تدرس المباحث الآتية تِقْنيَاتِ السرد والبناء في الروايات السعودية التي شكَّلت فيها تبوك الفضاء الكامل، أو كانت جزءًا من فضائها السرديّ، وتتَّجِه مباشرةً إلى علاقة عناصر السرد

(١) العكيمي، عبد الرحمن. (٢٠١٨م). توارت بالحجاب، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ص٤٩.
(٢) المصدر السابق، ص١٣.
(٣) المصدر السابق، ص٨٢،٨٠.

والبناء المتمثِّلة في الرؤية، والحدث، والشخصيات، والزمن، بالمكان، وتهتمُّ في التشكيل المكانيّ، وما يَمُدُّ به السرد من فعالية، في محاولة لاستنطاق المكان عبر علاقاته النصِّية.

وفي تحديد مفهوم الرؤية في اللغة، جاء في "لسان العرب" لابن منظور أنها: "النَّظَر بالعَين والقلب"[١]، وأما في "تاج العروس" للزَّبيديّ، فقد عرَّفها بأنها: "إدراك المرئيّ، وفي ذلك أربعةُ أضرب حسب قوَّة النفس، فتكون في إعمال: (النظر بالعَين، والوهم والتخيُّل، والتفكُّر، والقلب). وقد يتعدَّى الفعل "رأى"، فتَشمَل الاعتبار والتأمُّل والاعتماد والاعتقاد الفكريَّ"[٢].

إذًا؛ فالرؤية في اللغة تمتدُّ من كونها رؤيةً سطحية تَرى بالعين المجرَّدة، إلى نظرة أعمقَ تشمل القلب والعقل، وتخترق وتدرك الواقع بصورة أكثرَ عمقًا وتحليلًا.

ولتحديد مفهوم الرؤية في الاصطلاح؛ يتعيَّن أولًا الإشارة إلى توضيح مفهوم الحَكيّ، الذي يميِّزه الباحثون في السرديات البِنيوية بين مستويَيِ: القصةِ، والخطاب. والقصةُ – وتسمَّى أيضًا الحكاية – هي سلسلة من الأحداث، لها بدايةٌ ونهاية، وتتعدَّد وسائل نقلها إما بالرواية أو الشريط السينمائيّ أو الحَكيّ الشفويّ، وتنتظم أحداثها في إطار متواليات سردية (وَحَدات)، كلُّ متتالية يَشُدُّ أفعالها رباط زمنيٌّ ومنطقيٌّ. وأما الخطاب، أو ما يسمَّى بالسرد، فهو الطريقة التي تُحكى بها القصة؛ أي؛ الطريقة التي يَروي بها السارد القصة، ومما سبق يتبيَّن أن نظام الحَكيّ يفرض وجود ثلاثة عناصرَ، هي: القصةُ، والساردُ (الراوي)، وهو من يقوم بعملية الحَكيّ، ويكون شخصيةً متخيَّلة، والمسرودُ له (المرويُّ له) هو من يتلقَّى أو يستمع للحكاية[٣].

ومن هذا المنطلَق يتَّضِح أن الرؤية السردية في الاصطلاح "تتعلَّق بالكيفية التي يتمُّ بها إدراك القصة من طرف السارد"[٤]، وتعدَّدت المصطلحات لمفهومه بين: (وجهة النظر، والرؤية، والبؤرة، وحصر المجال، والمنظور السرديّ، والتبئير، والواقع)، وتضاربت الآراء في التعامل معه، وتشعَّبت في تقسيماتها وتفريعاتها، وقد اقتصرت الدراسة على العمل وَفْقَ مفهوم تودوروف للرؤية السردية؛ "لأنه يتميَّز بالوضوح النظريّ والتكثيف، ولأنه يُقيم حدودًا تمييزيه واضحة بين أشكال الرؤية السردية، ويقترح قرائنَ نصِّيةً ومؤشِّراتٍ لسانيةً واضحة، تمكِّن من ضبط ومعرفة مظاهر كلِّ شكل من أشكال الرؤية السردية بخلاف الأخرى"[٥]. ويتميَّز أيضًا بأنه شامل لجميع التقسيمات والتفريعات الأخرى حول مفهوم الرؤية، ويوضِّح العلاقة بين الراوي والشخصيات من

---

[١] ابن منظور، محمد بن مكرم. (١٩٩٣م). لسان العرب، ط٢، مج٥، مادة: (رأى)، دار صادر، بيروت، ص٨٤.

[٢] ينظر: الزَّبيدي. (١٩٩٤م). تاج العروس من جواهر القاموس، ط٢، ج١٨، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص ١٠٣،١٠٢.

[٣] ينظر: بوعزة، محمد. (٢٠١٠م). تحليل النصّ السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ص٧١، وينظر: يقطين، سعيد. (١٩٨٩م). تحليل الخطاب الروائي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ص٢٨، وينظر: لحمداني، حميد. (١٩٩١م). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط١ المركز الثقافي العربي للنشر والطباعة، بيروت، ص٤٥.

[٤] تودروف، تزفيتان. (١٩٩٢م). مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ط١، منشورات اتحاد كُتاب المغرب، الرباط، ص٦١.

[٥] بوعزة، محمد، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص٦٧.

ناحيته، ومن ناحية حضوره أو غيابه في النصّ المرويّ، وقد اشتمل مفهومه لها على التمييز بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية:

أولًا: الرؤية الواحدية من الخلف:

وهذا النوع من الرؤية السردية يكون عندما يكون السارد عالِمًا بكلّ ما يخصُّ شخصياتِ الحكاية من جميع النواحي، ولا يكون هنالك أيُّ أسرار مخفية، وذلك بأن يرى ما يجري خلف الجدران، كما يرى ما يجري في ذهن بطله، وما يشعر به في نفسه، وقد تمتدُّ إلى معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية التي قد تكون غيرَ واعية برغباتها، ومعرفته بأفكار شخصيات كثيرة في وقت واحد؛ أي: أنه سارد عليم بكلّ شيء، وحاضر في كلّ موقف ومكان، ومن أهمّ مؤشّراته استعمالُ ضمير الغائب، وتتمظهر في المعرفة الخارجية التي تتمثَّل في معرفة ما يَجُول خارج الفضاء المكانيّ للشخصيات، والمعرفة الداخلية، التي تتمثَّل في معرفة ما يدور في ذهن الشخصية، وما تُحِسُّ به من مشاعرَ داخليةٍ، والسارِدُ يعرف أكثرَ من الشخصية[١].

وفيما يلي استعراضٌ لكيفية تأثير الرؤية من الخلف في الظهور المكانيّ لمنطقة تبوك ومحافظاتها في الرواية، وإبراز الهدف والقيمة الجمالية للمكان.

وفي رواية (عزيزة) ساعدت الرؤية من الخلف في وصف ملامح تبوك قبل وبعد ترسيخ المدينة الجديدة، وهذا الوصف خلق للسارد "مساحة يتأمَّلها في سكونها قبل أن يبدأ رصد الأحداث داخلها.. ويؤكِّد على التصاق الفِقرات الافتتاحية الوصفية في الرواية بنمط السارد ذي التبئير الخارجيّ"[٢]؛ أي: الرؤية من الخلف، وهذه الفِقرات تتَّسِم بالقصر والتكثيف، وتُحيل إلى الداخل، وتخفِّف حدَّة التتابع السرديّ، وتقارب المستوى الزمنيّ بما يلائم رؤية الشخصية لوجودها داخل الأحداث، فمن الرواية يتَّضِح أن "المؤلِّف قد تعمَّد وضع النصّ في هذه الهيئة وبهذا الأسلوب، بحيث يجمع فيه بين نمطين من أنماط الكتابة: النمط التقريريّ الذي عمد فيه إلى سرد بعض المعلومات عن تاريخ المدينة القريب، والأنماط والتبدُّلات الاجتماعية، بلغة أقرب ما يكون إلى النمط العلميّ البَحْت، والنمط الثاني، وهو الأدبيُّ، الذي روى فيه تلك الحكايات المتناثرة في السياقات التاريخية والاجتماعية والحضارية المشار إليها في النمط الأول"[٣]، ويتَّضِح النمط التقريريُّ من خلال المثال التالي: "نضبت عيون البلدة القديمة بفعل شراهة الآبار الارتوازية الحديثة التي امتصَّت دون هوادة خير الأرض البكر، كان آخر هذه

---

[١] المرجع السابق، ص٧٧.

[٢] الحاج علي، هيثم. (٢٠٠٨م). الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ط٢، مؤسسة الانتشار العربي، كتاب إلكتروني، ص١٤٧.

[٣] أبو شندي، عصام. (٢٠١٧م). الحضور المكاني لمنطقة تبوك في الرواية السعودية، مجلة المنارة، مج٢٣، العدد: (٤)، ص٢٢٧.

العيون نضوبًا عين السكر "نوع من أنواع النباتات في البلدة سُمِّيت به العين التي تدفَّقت بين يدَيِ الرسول، وكانت لفترة ليست بالقصيرة مصدرًا لسَقْيِ بساتين البلدة، أورثت بِركةُ العَين أطفال البلدة مرضًا غريبًا لم يعرفه الأهالي..."[١]، إن إيراد مثل هذه الوثائق التاريخية التي دسِّمت بها الرواية، وتناثرت بين أجزائها، تُعَدُّ أوَّلَ مؤشِّر من مؤشِّرات الرؤية من الخلف، فالسارِدُ عالم بكلِّ ما حدث، ويُنبئ بكلِّ ما سيحدث، خاصة أن الرواية صوَّرت عدة أزمنة، وتغلغلت في وصف مشاعر الشخصيات في كلٍّ من هذه الأزمنة، بالإضافة إلى وصف العمران قديمًا وحديثًا كما ورد في الفصل الأول عند الحديث عن البيت بوصفه مكانًا مغلَقًا، وأيضًا وصف المسجد والمركز التِّجاريِّ، ورسم صورة دقيقة لتتابُع نموِّ المدينة ابتداءً من القلعة لتُعَدَّ النواة الرئيسة التي تشكَّلت منها الأحياء فيما بعدُ، كلُّ هذه الأمور تنمُّ عن نظرة فوقيه شاملة تَنقُل الماضيَ، وتصوِّر الحاضر، وتُنبئ بالمستقبل، وتخترق الشخصياتِ.

وفي رواية (فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان) ساعدت الرؤية من الخلف في إبراز صورة حقل في ثلاث فترات زمنية عبر ثلاثة أجيال، فالرواية بدأت في وصف بلدة حقل أيام القحط والجوع بسبب الشحِّ والجدب، والتي "تزامنت مع النكبة الفلسطينية عام ١٩٤٨م"[٢] وسُمِّيت بسنة (شَنْوَة)، بَدْءًا من جيل الجدِّ مرورًا بجيل الأبناء ثم الأحفاد، فالسارِدُ عليم بكلِّ ما دار في تلك الأزمنة، وعلى معرفة ودراية بما يدور في خلجات أنفس الشخصيات عبر الأجيال الثلاثة؛ بل إنه يعلم ما سيحدث في الزمن الحاضر، وتجلَّى ذلك في قوله: "لم يدركوا في ذلك الوقت أن الدول القريبة من قرية حقل ستدخل بعد سنتين في حرب طاحنة مع إسرائيل"[٣]، وفي مقطع آخر: "لم يكن يَعلُم الأبناء الثلاثة أن تلك الوصايا كانت تمهيدًا لرحيل أمِّهم"[٤]، بالإضافة إلى معرفته لسرِّ أُحْجية الفزَّاعة التي بناها الأب قبل رحيله، ولم يتمكَّنوا من فَهمها، وإلى ماذا تعني؟ واستمرَّ السرُّ عبر الأجيال، والسارد عليٌم بما دار في تفكير الأبناء من محاولات لحلِّها على مرِّ أربعين عامًا، فجاء في السرد في تفسير سليمانَ، الابنِ الأول لها: "والدنا أراد أن يُخبرنا أن نعمل من خلال وقفة الفزاعة كالرجل الذي يعمل في مزرعته"[٥]، وفسَّرها دخيل الله، الابن الثاني، بأنها "تشير إلى البحر والجبال، هما في الأصل ماء وتراب، وهو أصل الإنسان، والدنا أراد أن يشير إلى الانتماء إلى الأصل؛ أي: الجماعة"[٦]، وفي تفسير ابنته عتيقة أن "السر هو التغيير إلى الأفضل"[٧]، وانتهت الرواية، ولم يتمكَّن الأبناء من فَهم حلِّها؛ ولكن

---

[١] البلوي، مطلق. (٢٠١٥م). عزيزة، ط١، دار مدارك للنشر، الرياض، ص٥٤.
[٢] العماوي، حميد، فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان، مصدر سابق، ص٢٢.
[٣] المصدر السابق، ص٩٥.
[٤] المصدر السابق، ص٩٨.
[٥] المصدر السابق، ص٧٧.
[٦] المصدر السابق، ص٨٣، ٨٤.
[٧] العكيمي، عبد الرحمن، توارت بالحجاب، مصدر سابق، ص٦٩.

السارد عالم بذلك؛ فهو يعلم أن الأب عندما بنى الفزّاعة في الحقل ليلة ذَهابه إلى فِلَسْطينَ، ومن ثم اختفاؤه، قد وعدهم بحلِّ أُحجية الفزَّاعة: "أشعل حمدان النار، فأضاءت وجوه أطفاله الذين جلسوا حولها بهدوء، يتَّكئ دخيل الله على فخذ أبيه، بينما سليمان وعتيقة يتَّكئان على أمِّهما مُنْصِتينِ. أخبرهم أنه حان وقت أُحجية الفزاعة التي وعدهم بها، وأن لهذه الأُحجية حكاية، هي الحرَّاس والحبوب والغربان..."[١]، وانقطع السرد إلى هنا، واستيقظ الأطفال على خبر رحيل والدهم، واستمرَّ البحث عن حلِّها أكثر من أربعين عامًا، وظلَّت الفزاعة سرًّا لدى شخصيات الرواية؛ ولكن السارد كان يعلم ما حصل تلك الليلة فقد نام الأطفال قبل سماعهم لحلِّ أُحْجِية الفزاعة بقوله في نهاية الرواية، واصفًا مشهدَهم أثناء سماع الأُحجية: "أشعل حمدان النار، فأضاءت وجوه أطفاله الذين جلسوا حولها بهدوء، يتَّكئ دخيل الله على فخذ أبيه، بينما سليمان وعتيقة يتَّكئان على أمِّهما مُنْصِتينِ. أخبرهم أنه حان وقت أُحجية الفزاعة التي وعدهم بها، وأن لهذه الأُحجية حكاية، هي الحرَّاس والحبوب والغربان... يحكي أن رجلاً كان يمتلك حقلاً جميلاً، صنع فزّاعة، وقد عهد بهذا الحقل إلى أشخاص، وطلب منهم أن يحرسوا الحقل، مات صاحب الحقل؛ لكنهم تحوَّلوا من حراسة الحقل إلى حراسة الفزاعة نفسها، ومعرفة مقاصد صاحب الحقل، وهكذا انشغلوا في تعمير الحقل بالجدال والخلاف حتى أكلت الغربان الحبوب، وجعلته قاعًا صفصفًا، وأما الأحجية فهي: ماذا أراد صانع الفزاعة؟ ثم التفت إلى أبنائه فوجدهم ناموا قبل أن يسمعوا الأحجية"[٢].

وتمثَّلت الرؤية من الخلف أيضًا في رواية (توارت بالحجاب) فوصف السارد محاضراتِ الشيخ مصلح للدعوة للجهاد التي تقام في حي الورود قائلًا: "تبلغ خطب الشيخ مصلح ذِرْوَتها بحدَّة بالغة، وبصوت مرتفع، تتخلَّله نبرة متجشِّئة، كان عمار أكثرَ الشباب تفاعلًا، خصوصًا حينما يتعرَّض الشيخ مصلح لمسائل الولاء والبراء للمشركين.. كانت العيون تتأمَّل الشيخ وهو يُمسك بلحيته الكثيفة.. كانت مشاعر الدارسين حائرةً ومختلطة بين البكاء والفرح.. بعد كلِّ محاضرة تمرُّ حالة صمت على الغرفة، التي تبدو بجلسة مفتوحة على الأرض (بالزل) التركيّ، وهي جلسة يُمنع فيها الاتِّكاء أمام الشيخ؛ بل يجلس الجميع أمامه بانتظام شديد في تحلُّق بنصف دائرة، كان عددهم أحدَ عَشَرَ دارسًا، استمرَّت الدروس او المحاضرات طيلة شهر كامل عن الولاء والبراء من النصارى والمشركين.. تخلَّل المحاضرات شرح كتاب الفرقان لابن تيميه، كان الحدث السياسيُّ يُلقي بظلاله على الرأي العامّ، ووسائل الإعلام المحلية والعربية والأجنبية.. في اليوم التالي خصَّص الشيخ مصلح محاضرته عن الفلّوجة، وبكى بكاء مؤثِّرًا"[٣].

---

[١] المصدر السابق، ص١٣.
[٢] العكيمي، عبد الرحمن، توارت بالحجاب، مصدر سابق، ص٢٦٢.
[٣] المصدر السابق، ص٦١.

يستعمل السارد في هذا المقطع السرديّ الرؤية من الخلف، وأول مؤشِّراتها استعمال ضمير الغائب في السرد، وأنه على معرفة شاملة بشخصيات الرواية أجمع، فهو يعرف ما يدور في ذهن البطل، (يوسف الغربي)، وما يشعر به من ثقل بسبب انضمام أصدقائه لتلك المحاضرات، وما يدور في أذهان أصدقائه: (رائد وعمار)، وما يشعرون به، ويتَّضِح ذلك في قول عمار الذي ذهب للجهاد، ولم يَعُد، ويَتَمَظْهَر في قوله: "أشعر بلذَّة الإيمان منذ ثلاثة أشهر"[١]، وتمتدُّ معرفته ليعلم ما يشعر به عامَّة الشباب الملتحِقين في الدروس العلمية بقوله: (كانت مشاعر الدارسين حائرةً ومختلطة بين البكاء والفرح)، ويعرف ما هي نوايا الشيخ مصلح الخفية، وذلك عندما ناقشه عمار بعدما رفض الاستمرار في حلقاته العلمية: "أدرك أنه لو استمرَّ وقام بتصعيد الأمر، سيعطِّل مشروعة الفكريَّ تُجاهَ الشباب"[٢]، ويعرف ما يشعر به البطل من مشاعرَ نفسيةٍ داخلية، وما يفكِّر به داخلَ ذهنه: " كان الحزن ضيفًا ثقيلاً على الغربي"[٣]، "ترى هل يبيعون صاحبهم من أجل شيخ ثرثار... اختطفهم الشيخ مصلح وأخذهم إلى دهاليزه... حزين أنا أيها الرفاق"[٤]؛ بل إن السارد يعرف أكثرَ من البطل، فهو يصف فضاء المنزل الذي تُقام فيه المحاضرات بحيّ الورود، وما تُلقى فيه من محاضرات، ويعرِّف بما دار من حوارات بينهم؛ بل إنه يعرِّف الشكل الداخليَّ للمنزل الذي تقام فيه هذه المحاضرات، بالإضافة إلى معرفته للمنزل الآخر للشيخ مصلح، وتشكيلة الداخليّ أيضًا بقوله: "فوجئ بأنه قصر كبير.. استقبلته بوَّابه خارجية.. قابله عامل آسيويٌّ.. مكتب الشيخ يقع في غرفة داخلية خلف صالة الاستقبال"[٥].

ثانيًا: الرؤية المشاركة:

وتكون هذه الرؤية عندما يمتلك السارد معرفة مُساوية لمعرفة الشخصية الحكائية، ولا يقدِّم للمرويّ له أو القارئ أيَّ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسُها قد توصَّلت إليها، وأهمُّ مؤشِّراتها استعمال ضمير المتكلِّم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث؛ مثلما نجد في السيرة الذاتية، ويتمظهر في أن الشخصية تَروي ما تعرفه فقط؛ لأنها شخصية وسارد في آنٍ واحد، والسارد يساوي الشخصية، وقد يَستخدم ضمير الغائب، بشرط أن تكون معرفته مساويةً للشخصية الروائية، ويحافظ على الانطباع الأول الذي يقتضي بأن الشخصية ليست جاهلةً بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهلاً بما تعرفه الشخصية؛ أي: أن الراويَ يكون مصاحبًا للشخصية يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث. لذلك؛ يسمِّيها البعض الرؤية المصاحبة[٦].

---

(١) المصدر السابق، ص٧١.
(٢) العكيمي، عبد الرحمن، توارت بالحجاب، مصدر سابق، ص٧٧.
(٣) المصدر السابق، ص٦٦.
(٤) المصدر السابق، ص٦٦.
(٥) المصدر السابق، ص٧٤.
(٦) ينظر: بوعزة، محمد، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص٧٩، ٨٠، وينظر: لحمداني، حميد، بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٤٨.

ومثَّلت رواية (الحدود) الرؤية المشاركة ويشير إلى ذلك أولًا استخدامها لضمير المتكلِّم: "خرجتُ في الثامنة بعد أن اغتصبتُ نصف كوب من الشاي.. كان ثمة فارقٌ بيني وبيني، لم أكن على عادتي ساطعًا ومبتهجًا وحارًّا، كلُّ شيء داخلي يبدو سهلًا غائمًا، وأقدامي تمرُّ على الطريق ببلاهة شديدة"[١]، وفي مقطع آخرَ يصف السارد عودة الشخصية بقوله: "أعاد أقدامه ورأسه إلى البيت وقال في نفسه: لا داعي لتذكُّر هذا.. النسيان أفضل"[٢]. فاستخدام ضمير الغائب في المقطع الثاني لا يعطي دلالاتٍ جديدةً، ولا يوحي بمعرفة أخرى للراوي؛ فهو يعرف ما تعرفه الشخصية، فيكون شاهدًا على الأحداث فقط، ويتَّضِح ذلك أيضًا في قول الشخصية: "أبي كان يستعدُّ للخروج للقنص.. أدواته جاهزة.. ذهب أبي سريعًا لا نرى سوى غبار سيارته"[٣]، فمن خلال المقطع يتَّضِح أن السارد لا يعلم ما يدور في أذهان الآخرين، فهو يشهد فقط على ما تراه وتسمعه الشخصية، ويكون حاضرًا معها، فهو يروي بالرؤية نفسها التي يكوِّنها البطل المتكلِّم عن الأحداث، وينتهي السرد بينهما بالتطابق بين الراوي الغائب، وشخصية البطل المتكلِّم، وهذه الحقيقة تعطي المقاربة النقدية التي تتأسَّس على عنصر الراوي الذي يُعرف بأنه: "مجموعة من الشروط الأدائية التي تمكِّن من يروي بأن يرويَ، كما أنه فعلًا سمع ورأى أو عرف ما يُروى، أو كما أنه حقًّا على علاقة فعلية صادقة بما يَروي الراوي، فهو بهذا المعنى شخصية. ظِلٌّ فنيٌّ للكاتب.. مع الراوي تقوم المسافة الفنية اللازمة لاستقلاليته، ولاستقلالية الشخصيات، وتقوم هذه المسافة بين الكاتب وعلمه وشخصياته"[٤]، وفي هذا يقول فيصل مالك: "إن إطلاق مصطلح "قصة الشخصية" يَصدُق على هذه الرواية بامتياز دون التقليل من قيمتها الإبداعية، فالراوي الخارجيُّ ـ الذي وظَّفه الكاتب في أول الرواية ليقوم بتشكيل الفضاء المكانيّ والزمانيّ لهجرة القبيلة من الجنوب إلى الشمال؛ بحثًا عن القمح، الذي يعني الوجود، كما عبَّر عن ذلك شيخ القبيلة – ما هو إلا الشابُّ الذي أمسك بمقاليد السرد في مرحلة الإقامة"[٥]. وبالنظر إلى موقف هذه الشخصية من الهجرة يتَّضِح رفضه الشديد للتغيُّرات المادية الحضارية في "الحدود" حالة عمار وانعكاساتها المعنوية، ويتَّضِح ذلك من خلال شخصية البطل الرافضة اليائسة التي تستكشف بكلِّ قلق وحَيرة المكان وتصارع تغيُّرات الحياة الجديدة التي ناسبت أن تكون فيها الرؤية مصاحبةً.

---

[١] الجهني، نايف، الحدود، مصدر سابق، ص٥٧.
[٢] المصدر السابق، ص٦١.
[٣] الجهني، نايف، الحدود، مصدر سابق، ص٥٧،٥٨.
[٤] العيد، يمني. (١٩٩٩م). تِقْنيَات السرد الروائي في ظل المنهج البنيوي، ط٢، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص ١٦١.
[٥] مالك، فيصل. (٢٠٢٠م). مقاربات نقدية وقراءات في الشعر والرواية والقصة القصيرة، ط١، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ص١٥٨.

وتُعَدُّ رواية (تباوا) امتدادًا لرواية (الحدود) فقد أتت بنفس صوت السارد الشخصية؛ أي: هو نفسه الراوي الصغير الذي كان في الحدود بعد ما بلغ أشدَّه، وحلَّق خارج الحدود في عدَّة رحلات تأمُّلية، ويتَّضِح ذلك من خلال المقطع الآتي الذي وصف به مشهدًا يؤطِّر به النصَّ في مستوى الفضاء الزمانيّ والمكانيّ، ويوضِّح موضع السارد من النصّ: "اقتربت الظهيرة، واتَّسَع هدوء الهواء البارد القادم من الجهة الشمالية الغربية للمحطَّة.. تذكَّرت بيت الشعر الذي رافقنا في رحلة ربيع العام الماضي، أطنابه المشدودة، الطيور المحلِّقة فوق رفاته، رواقه، هجينيات أبي فالح عند (الحدود)، ثمة حالةُ سكر تنتاب مخيّلتي وأطرافي"[١]، وقوله: "وأنا أرتّب في ذهني التواريخ، وأُعيد أحلامي الأولى في الحدود وتباوا"[٢]، فاستخدام ضمير المتكلِّم، والمغالاة في وصف الشعور الداخليّ في قوله: (ثمة حالةُ سكر)، كلُّها تؤكِّد امتداد الرؤية المصاحبة في الرواية، وأن "استعمال الذاكرة، بوصفها مصدرًا من مصادر السرد يتداعى إليه منها الأحداثُ في صورة مونولوج، أو ما يسمَّى بالتداعي الحرّ؛ لتَخرُج الشخصية من محيطها السرديّ الآنيّ، إلى فضاء التذكُّر، فتتشكَّل الملامح، وتُضاء الأماكن المُعتِمة، وتُصبح الجمل السردية صورًا تتخلَّق في وعي المتلقِّي؛ لتُكوِّن العالم الذي يقصده المؤلِّف؛ لأن عملية التلقِّي في هذه الحالة لا تكون مجرَّد متعة جمالية خالصة يسعى إليها القارئ دون أن تحفِّزه محاور النصّ، وتستنفر مَلَكاتِه الذاتية؛ وإنما مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدِع والملتقِّي"[٣].

وأما في رواية (القار)، التي اتَّخَذت من القصّ الشعبيّ القديم نظامًا لها، وتعدَّدت زوايا النظر فيها تَبَعًا لتعدُّد أصوات الرواة بين: (سحر، عبده خال، أبو حسين، عائشة، محمود، خيرية، حسين، ناجية، قاسم، حسن، يحيى، صالحة)، في ثلاثة فصول، كلٌّ منهم يروي بضمير المتكلِّم ما جرى خلال ثلاثين يومًا في مقطع متواصل مستقِلّ؛ أي: على شكل متواليات سردية، والسارد لا يعلم إلا ما تَعلَمه هذه الشخصيات وما تخبر به فقط، فمعرفته مصاحبة لمعرفة هذه الشخصيات المتكلِّمة، ولهذا يُطلَق عليه شخصية وسارد في وقت واحد، فهو يَسرُد بلسانه قصته؛ فمثلاً عندما عبَّر عبده عن موقفه عندما قابل إمام الحيّ أبا حسين قال: "سمعت صوتًا يأتيني من بعيد، كان صوتًا خشنًا صلبًا، فالتفتُّ فإذا به صوت جاري الملتحي أبي حسين، اتَّجَهت، بادرني بالسلام والسؤال عن الأحوال، استدرتُ عائدًا إلى السيارة بعدما ترك في داخلي غصَّةً أو حجرًا، وكثيرة هي الأسئلة التي أخذت في مطاردتي، شعرتُ بأن صوت جاري هذا هو الصوت ذاته الذي كان يدلق على مسامع الناس قبل يومين كلمات عن الرقّ، وزواج العبد من الحرَّة، فهل كان يقصدني، ولماذا قال كلمته في المسجد أمام الملأ؟ لا أستطيع أن أغفر لكلّ

---

[١] الجهني، نايف، تباوا، مصدر سابق، ص٨٩.
[٢] المصدر السابق، ص١٢٣.
[٣] ينظر: مالك، فيصل، مقاربات نقدية في الشعر والرواية والقصة القصيرة، مرجع سابق، ص١٣٥، وينظر: عبد المطلب، محمد. (١٩٩٤م). البلاغة الأسلوبية، ط١، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ص٢٣٩.

هؤلاء البيض الذين يشعرون بأنهم مثل الآلهة، فهل لأنني رجل أسود؛ أستحق كل هذه القسوة؟!"[١]، يتبيَّن أن البطل عبده وصف ما شعر به تُجاهَ الإمام أبي حسين من بُغض وكراهية؛ بسبب المحاضرة التي ألقاها دون أن يعلم الأسباب التي دفعته لإلقائها، وذلك من خلال استخدام ضمير المتكلِّم: (سمعتُ، استدرتُ، شعرتُ، أستطيع)، فالسارد الشخصية كان شاهدًا على الحدث فقط، ولم يقدِّم أيَّ تفسيرات أو مبرِّرات؛ لأنه لا يعلم أكثرَ من ذلك؛ ولكن من خلال عرض المقطع التالي الذي جاء على لسان أبي الحسن فيما بعدُ، عندما عرض لكيفية تعامله مع موقف حدث له مع أحد المسنِّين في الحيّ قائلًا: "جارنا المسنُّ أبو أمجد تحدَّث معي عصرَ اليوم، وأثَّر فيَّ كلامُه، أخذ يصف جارنا بالعبد"[٢]، "لقد كان أبو أمجد متعصِّبًا أكثرَ مما ينبغي، اتَّجَهت إلى المنزل، وذهبت إلى مكتبتي.. أخذت أقرأ في كتاب (العدة في شرح العمدة)، كنت أريد الغوص في الأحكام الفقهية التي تتحدَّث عن زواج العبد من حرَّة، سمعتُ أذان المغرب، صلَّيت، وحين انتهيتُ أخذت المايكروفون، ثم تحدَّثت عن انتفاء الرقِّ هذه الأيام، وأن العصبية التي نحملها في دواخلنا تُجاه بشرة سوداءَ هي رائحة الجاهلية... خرجت من المسجد"[٣]. فمن خلال صوت الشخصية السارد أبي حسين، ووصف ما تعرَّض له من أحد مُسنِّي الحيّ، اتَّضَحت النيَّة الحسنة خلف المحاضرة التي ألقاها، والتي أثَّرت على شخصية السارد عبده سلبًا؛ لجهله بأسبابها؛ فالسارد لا يعلم إلا ما تُخبره به الشخصيات، فيأخذ الأحداث منها مباشرة بدون وسيط؛ لأنه يُعَدُّ شخصيةً وساردًا في الوقت نفسه، فيكون ملازمًا معها طوال الرواية؛ لكشف الخبايا والحقائق، ويتَّضِح مما سبق أن تعدُّد الرواة في رواية القار أنتج نظامين سرديَّين؛ أولهما: نظام التتبُّع، الذي سارت عليه المتواليات السردية، فيتَّضِح الحدث من خلال تتبُّعه، لا من خلال الزمن، والذي ساعد على التماسك والتركيز على طبيعة الحدث، ثانيهما: نظام التَّكرار والتداخل.. تناثر المادَّة الحكائية في المتن على شكل أجزاء، فلا تتَّضِح وقائعها إلا عندما يُعاد ترتيبها في ذهن المتلقِّي.

ثالثا: الرؤية من الخارج:

وهذا النوع من الرؤية تكون إذا كان السارد عالمًا بشيء أقلَّ ممَّا تعرفه شخصيات الحكاية، فهو يصف ويروي ما يراه ويسمعه فقط لا أكثرَ؛ بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلَقًا ما يدور في ذهن الشخصيات، ولا ما تفكِّر به، فيكون عالمًا فقط بالمرئيَّات والمحسوسات من أصوات وحركات وألوان، ومن مؤشِّراتها اللسانية استعمالُ ضمير الغائب، وتتمظهر في الوصف الخارجيّ الحِسّيّ للفضاء من حيث الأشكالُ الهندسية، والأبعادُ، والوصف الخارجيُّ المحايد للشخصية، وعدمُ معرفته بمشاعر وأفكار الشخصية، وهيمنة عالم الأشياء

(١) السهيمي، علوان. (٢٠١٢م). القار، ط١، دار الفارابي للنشر، بيروت، ص١٦٩.
(٢) السهيمي، علوان، القار، مصدر سابق، ص١٩٤.
(٣) المصدر السابق، ص١٩٤-١٨٧

على عالم المكان؛ أي: ضياع المشاعر الإنسانية، السارد يساوي الشخصية الروائية[١]؛ أي: هو غائب غير مشارك بالقصة.

وفيما يلي استعراض لكيفية تأثير الرؤية من الخارج في ظهور تبوك في الرواية السعودية، وإبراز الهدف والقيمة الجمالية للمكان.

ففي رواية (حياة بنصف وجه) وصف البطل إحدى الغرف وتدعى (المشب) فجاء في السرد: "قام المسنُّ في تلك اللحظة وفرش بساطًا في وسط المشب الذي كنا نقتعده، وهذا المشب مثل باقي المشبات في مدينة تبوك، غرفة مكسوَّة بقماش سميك من الداخل، مبنيٌّ على أحد جدرانها مدخنة كبيرة من الطوب الأحمر، بها عددٌ من الرفوف، تحوي هذه الرفوف عادة عددًا من دلال القهوة والأشياء التراثية، والمدخنة تتوسَّط هذه الأرفف، بقاعدة مربَّعة يُلَمُّ فيها الجمر الأحمر بعد أن يحترق الحَطَب، يتحلَّق حوله الضيوف جلوسًا، على أرضية مساند، وعادة ما تكون هذه المشبات صغيرة الحجم، حتى تبقى دافئة بفعل النار، يقوم صاحب المنزل بتحضير الشاي على النار المنبعثة من الجمر"[٢]، وفي موقع آخر يقول: "قادني الشابُّ إلى مشب بجانب باب البيت الكبير من جهته اليسرى"[٣]، بحيث يكون منعزلاً عن البيت، يلاحظ أن السارد يعتمد على الوصف الخارجيّ في وصفه للمشب ومكوّناته المادية، وتحديد موقعه، فمن خلال النظر إلى قوله: (غرفة مكسوَّة بقماش، مدخنة، رفوف، دلال تراثية، أرضية مساند)، يتَّضِح أنها ألفاظ حسّية، فتَرَكَّز وصفه على الملموسات، وخلا من المشاعر النفسية الداخلية، ويَدعَم ذلك وصفه المحايد للشخصيات بقوله: (المسن، الضيوف، الشاب)، الذي يعتمد فيه الوصف الخارجي، فلا يسمِّي الشخصياتِ، ولا يعرف عن علاقاتها شيئًا، فهو لا يعرف علاقة المسنِّ بالضيوف، ولا يعرف ما يدور في خلجات نفوسهم من أفكار وتصوُّرات، فالسارد شاهد لا يعرف عن مشاعر وأفكار الشخصيات؛ بل إن الشخصياتِ تعرف أكثر منه. وإن هذا الوضع للرؤية من الخارج ساعد في ظهور المشب ومحتوياته وحجم الأشياء فيه؛ مما أسهم في إبراز القيمة الجمالية للمكان، وقد تناسب هذا النوع من الرؤية السردية مع خلفية الشخصية عن مرض العصب السابع الذي داهمها فجأة، ولا تعلم متى ستُشفى منه؟ بعد أسبوع أم شهر أم سنة؟ وربما يستمرُّ معها مدى الحياة!.

أخيرًا: تتَّضِح علاقة المكان بالرؤية، وذلك من خلال تقديم صورة مكانية لتبوك ومحافظاتها قبل وبعد ازدهار العمران؛ أي: في فترات زمنية مختلفة، كما في رواية (عزيزة)، ورواية (فزاعة حقل الحراس والحبوب)، وأن نقل هذه الصور القديمة ورسم امتدادها للحاضر تتطلَّب رؤية خارجية فوق مستوى الشخصيات، وساعد هذا النوع من الرؤية أيضًا في تصوير

---

[١] ينظر: بوعزة، محمد، تحليل النصّ السردي، مرجع سابق، ص٨٢-٨٤.
[٢] السهيمي، علوان، حياة بنصف وجه، مصدر سابق، ص٢٠.
[٣] المصدر السابق، ص٩٤.

مشهد للبيوت التي تقام فيها الدعوات الفاسدة التي تُدَسُّ تحت مسمَّى الإصلاح، ورسم تشكليها الداخليّ.

وتتَّضِح أيضًا علاقة المكان بالرؤية من خلال وصف الأمكنة التي مرَّت بها الشخصيات، أو إقامة بها كما في رواية: (الحدود)، (وتباوا)، حيث ساعدت الرؤية "مع" أو الرؤية المصاحبة في تشكيل الفضاء المكانيّ والزمانيّ لهجرة القبيلة من الجنوب إلى الشمال، وساعدت في إيضاح الدوافع وراء إلقاء الخطب في المساجد.

وتتَّضِح العلاقة أيضًا من خلال وصف الهيئة الداخلية للمكان كما في رواية (حياة بنصف وجه) حيث ساعدت الرؤية من الخلف، على إبراز التكوين الداخليّ للمشب بشيء من الدقَّة، ويُستنتج مما سبق أن للرؤية أثرًا في إنتاج المكان.

المبحث الثاني: المكان وعلاقته بالحدث:

الحدث لغة: جاء في "لسان العرب" لابن منظور أن: "الحدث والحديث نقيض القديم والقدمة، وكون الشيء مسبوقًا بالعدم"[١]، والحدث كما ورد في "معجم مصطلحات الرواية": "هو كلُّ ما يؤدِّي إلى تغيير أمر أو خلق حركة، أو إنتاج شيء، ويمكِن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متخالفة، تنطوي على أجزاء شكل مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات... الحدث الروائيُّ صورة بِنيوية تَرسُمها قوى في وقت من الأوقات، وتجسِّدها أو تتلقَّاها أو تحرِّكها الشخصية الرئيسة"[٢].

يتَّضِح مما سبق أن الحدث أمر طارئ يحرِّك مجرياتِ الرواية، وللشخصية الدورُ البارز في تجسيده ودفعه إلى الأمام.

وأما الحدث في البناء السرديّ فيعرَّف بأنه: "الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما، ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث واقعًا كانت أم متخيَّلة، وما ينشأ بينهما من ضروب التسلسل والأفكار، على أن أغلب السرديين تخلَّوا عن استخدام (حدث)، واستعاضوا عنها بكلمة (الفعل)؛ لخُلوِّ هذا المصطلح الأخير من المعيارية وأحكام القيمة، إذ ذهب بعضهم إلى أن الأحداث المترابطة بحسَبِ التعاقب الزمنيّ والترتيب النسبيّ..."[٣].

وفي المفهوم البِنيويّ يعرَّف بأنه: "الموضوع الذي تدور حوله القصة، ويُعَدُّ العنصر الرئيسَ فيها؛ إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات، ولما كان القاصُّ يستمدُّ أحداثه من الحياة المحيطة به مشاكلةً للواقع، كان لا بدَّ من اختيار هذه الأحداث، وتنسيقها، وعرض جزيئاتها عرضًا يصوِّر الغاية المحدَّدة منها"[٤].

---

[١] ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مصدر سابق، مج٤، مادة: (حدث)، ص٣٧.
[٢] زيتوني، لطيف. (٢٠٠٣م). معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، دار النهار، بيروت، لبنان، ص٥٤.
[٣] القاضي، محمد، وآخرون. (٢٠١٠م). معجم السرديات، ط١، دار محمد علي للنشر والتوزيع، تونس، ص١٤٥.
[٤] مريدن، عزيزة. (١٩٧١م). القصة والرواية، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص٢٥.

بذلك تتَّضِح أهمية الحدث في تحريك شخصيات الرواية، وفي ذلك يقول فيليب هامون: إن "الشخصية الموصوفة تؤثِّر على الشخصية، وتحفِّزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، حتى إنه يمكِن القول: إن وصف البيئة هو وصف مستقبلها"(١).

من هنا يمكِن الولوج إلى العلاقة التي تربط الحدث بالمكان، إذ لا بدَّ له من أرضية يقع عليها، ويؤكِّد جورج بلان أهميته بقوله: "حيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة"(٢)، فالعلاقة بينهما مترابطة، كلٌّ منهما يَنتِج عن الآخر، ويختلف الحدث الروائيُّ عن الحدث الواقعيّ؛ "وذلك لأن الكاتب حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسبًا لكتابة روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونة الثقافيّ ومن خياله الفنيّ، وهذا ما يُظهر عددًا من التِّقْنيَات السردية المختلفة؛ كالارتداد، والمنولوج الداخليّ، والحوار، والقفز، والتلخيص، والوصف، والاسترجاع، والتناصّ، والاستشراف، ويتمُّ نقل ذلك الحدث عن طريق السرد، فالسرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، وهو الفعل"(٣).

وعبَّر عن ذلك حسن نجمي بقوله: إن "الأمكنة تُعتبَر محرِّكًا لمشاعر الإنسان ولذاكرته، فهي تعيده إلى الماضي، تُدَغْدِغ عواطفه، فتفتح له المجال واسعًا لخياله، ولهذا يمكِن أن تتحرَّك أحداث الرواية انطلاقًا مع تعلُّق الشخصيات بذلك المكان، فالإنسان مثلاً عند رؤيته لجدران المنزل القديم الذي وُلد فيه، وهي منهارة، وأن هذا المنزل بَقِيَ أطلالًا، فإنه يسترجع حتمًا ذكرياتِ الطفولة"(٤).

إذن، وتأسيسًا على ما سبق؛ يتَّضِح أن الحدث لا بد له من فكرة ينطلق منها، وإطار زمانيّ محدَّد، وشخصية تجسِّده وتتحرَّك من خلاله، وأن هذه الأحداث إما أن تكون رئيسةً يقوم عليها العمل الفنيُّ، أو ثانويةً تساعد في بناء الحدث، وأن العلاقة التي تربط بين الأحداث إما أن تكون سببيةً أو تراتبية أو تتابعية، من هنا تتوجه الدراسة مباشرة للكشف عن العلاقة التي تربط المكان بالحدث.

وفي رواية (نزهة الدلفين)، كان لحادث السير الذي تعرَّض له البطل أثرٌ في ظهور المكان، فجاء في السرد: "غاب عن الوعي ما يقارب ساعة، رأى فيها كلَّ شيء: اللحيانيين والأنباط والرومان، والنسَّاك في المعابد، والنقوش على الصخور، بنَّائي القلاع والبيوت الجبلية، رأي قصر الحمراء قرب تيماء يضجُّ بالحياة، أناس يذهبون بسكِّينة إلى المعبد، وآخرون يسكنون

(١) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص٣٠.
(٢) المرجع السابق، ص٣٠.
(٣) آبادي، محبوبة محمد. (٢٠١١م). جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، (د. ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ص٢٠٨.
(٤) نجمي، حسن. (٢٠٠٠م). شعرية الفضاء، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص١٤٠.

القصر.. قصر الحمراء، وقصر الرضم، وقصر الأبلق البجيدي، رأى المعبد الرومانيَّ النبطيَّ رواقه في منطقة حسمى"[١].

فيكون الحادث هو المعوّلَ على العودة للماضي، وظهور البُعد التاريخيّ للمكان، وإضفاء الحركة عليه، ولم يكتف الحادث الذي تعرَّض له البطل في إبراز قيمة المكان تاريخيًّا فقط؛ لكن عاش أحداثًا من القرون الأولى، فجاء في السرد: "ورأى نفسه بدثاره وعمامته يدخل المعبد في القرن الثاني قبل الميلاد، رأى الفيضان يجرف البشر والحيواناتِ والبيوتَ الحجرية، ورأى المعارك والقتلى والمدافن والقبور المنحوتة، رأى نفسه يتمسَّح في قبر منحوت ويبكي.. رأى قوافلَ تمرُّ محمَّلة من الشام إلى اليمن.. رأى نفسه راكضًا في ميناء "لوكي كومي"[*]، وقد صار نبطيًّا يعمل حمَّالاً مرَّةً، وحجَّارًا مرَّةً أخرى"[٢].

يتَّضِح أن الأحداث تحرَّكت داخل أُطر زمانية ومكانية محدَّدة؛ فالزمانية من حيث استنادُها على التاريخ، والمكانية هي البيئة الجغرافية وما يتَّصل بها من ماديات، فمن خلال الأحداث تشكَّلت صورة حيَّة مكثَّفة للمكان، ووجَّهت الشخصيات، ودفعت حركة الحدث إلى الأمام.

وفي رواية (لا أحد في تبوك) يُعَدُّ الحدث الرئيس فيها هو حربَ الخليج الثانية، وأثرها في السكَّان، وفي ذلك يقول الراوي: إن "تبوك تُعَدُّ من أكبر المدن العسكرية في شمال المملكة، وموقعها جعلها في قلب الحدث وليس في هامشه، واختيار منطقة تبوك لتأثير الحرب عليها بتعدُّد مستوياتها وتجلّياتها، وما يحدث نتيجة الحرب على الإنسان في أيّ مكان من ويلات لا تنتهي.. صحيح أن تبوك لم تَذُرْ فيها حرب؛ ولكن كابوس حرب الخليج داهم أهلها، وأدخلهم في أزمة لم يعتادوها من قبلُ"[٣].

يُستجلى مما سبق أن حدث حرب الخليج هو ما دفع المؤلّف لتأليف الرواية؛ فلولا هذا الحدثُ السياسيُّ، لم تكن هناك رواية، من هنا تَبرُز أهمية وقوة الحدث الرئيس وأثرة في تشكيل البنية السردية، ودفع حركة سير الأحداث إلى الأمام، ابتداء من تصوير هيئة تبوك أثناء الأزمة السياسية، واختيارها لتكون القالب الذي تصبُّ فيه الأفكار، نظرًا لموقعها الجغرافيّ، وقُربها من موقع الحدث، وانتهاء بذكر الأحداث الثانوية التي تلت الأزمة.. الطوفان والزلزال.

---

[١] المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين مصدر سابق، ص٥٩.

[*] ميناء لوكي كومي يقع في الخريبة التابعة لمحافظة ضباء على ساحل البحر الأحمر، وقربها قرى قيال وشرما سابقًا، ودخلت حاليًا في منطقة نيوم، اشتهرت به واحة عينونا، وتعني (المدينة البيضاء)، وهو ميناء النبط الأعظم شمال البحر الأحمر، وكانت البضائع الواردة عبر البحر تنقل منه إلى البتراء وفينيقيا وإلى نهر النيل ثم الإسكندرية، ويعتقد أنه كان تابعا في الأصل إلى اللحيانيين، ثم امتدَّ النفوذ النبطيُّ. ينظر: مسعد العطوي، تبوك قديما وحديثا، مرجع سابق، ص٣١.

[٢] المحيميد، يوسف، نزهة الدلفين، مصدر سابق، ص٦٠.

[٣] الشريف، معتوق. (٢٠٠٩م). لا أحد في تبوك من رواية إلى فيلم سينمائي، صحيفة عكاظ، جدة، السبت ١٤/ فبراير/٢٠٠٩م، ٢١:٣٣.

وأن هذه الأحداث الثانوية لم تقع على أرض الواقع؛ ولكنها نابعةٌ من العنف النفسيّ الذي خلَّفته الحرب على السكَّان، وأصبح الخوف والتنبُّؤ بالكوارث الطبيعية هاجسًا على أهلها. وهي مترابطة ومتصاعدة ومردودة في الأصل إلى الظرف التاريخيّ، والسياسيّ، والاجتماعيّ، من حيث طبيعةُ الأرض "تبوك الجنَّة الموعودة، والموعودة بالعذاب، والأرض المهجورة من قَبْلُ ومن بعدُ"(١).

ومن حيث آثارُ حرب الخليج الثانية عليها، ومن حيث تصويرُ الأمّ بأنها رمز للعُنف والقسوة الاجتماعية، التي سيأتي الحديث عنها عند دراسة الشخصيات؛ فقد اعتمد المؤلِّف كما ظهر في مدخل الرواية على "الإيحاء الحلميّ الذي تداخل فيما بعدُ بالواقع، وتتالت الأحداث، حتى انقشع الحُلم، واقترب إلى الواقع، ومن الانكسار والخَيبة"(٢).

وذلك في قوله: "أكاد أُجنُّ.. مسدَّس صدَّام الطويل وبزَّته العسكرية، وأنا أركض كقطٍّ مذعور في أرض فضاء، يصوِّب بندقيته إلى مؤخِّرة رأسي.. يتقاطر الدم بغزارة فتعلو الضحكات، ويرتجف قلبي كعصفور أغرقه البَلَلُ"(٣).

واستمرَّ تصوير الواقع حاملاً معه وصف المشهد المكانيّ الذي كانت عليه أحياء تبوك وشوارعها، ومعالمها، من هنا تتَّضِح أن العلاقة بين المكان والحدث هي علاقة مترابطة متصاعدة، فلو لم يكن ثَمَّةَ حدثٌ، لم يكن ثَمَّةَ مكانٌ.

وفي رواية (رقصة أم الغيث)، كان حدث مرض البطل عزام هو السببَ في ظهور جبل اللوز؛ حيث أشار إليه الطبيب الشعبيُّ بضرورة الذَّهاب إلى شجرة اللوز يرجو بَرَكتها حسب اعتقادهم للتشافي بها، فجاء في السرد أنه: "حينما شاهد جبل اللوز العالي... كان الطقس يميل إلى البرودة، وبقُرب الوادي المحاذي لجبل اللوز رآها تنتصب في قلب الوادي... حجمُها يَفُوق كلَّ الأشجار... إنها شجرة غريبة وغامضة؛ لكنها ذات ثمر طيِّب المَذَاق... عندما ينظر إليها يخيَّل إليه أن لها أكثرَ من جذع.. ثَمَّةَ رجلٌ يهمُّ بذبح خروف بالرب منها... أمضى عزام ثلاثة أيام"(٤).

ومن ثَمَّ يكون مرض عزام وذَهابه إلى شجرة اللوز هو الحدثَ الأول الذي ترتَّب بعده ظهور الحدث الثاني، وهو قطع الشجرة، فيَنتِج عنها تأزُّم الحدث كما جاء في السرد: "وفي اليوم التالي، عندما جاء ثلاثة رجال تبدو عليهم سمات التديُّن، كلٌّ واحد منهم يحمل فأسه الحادَّة... وزَّعوا ضَرَباتِهم القاتلةَ في جذعها، واستمرَّت ضربات الفؤوس حتى سقطت"(٥).

---

(١) البلوي، مطلق، لا أحد في تبوك، مصدر سابق، ص٣٩، ١٨٩، ١٧.
(٢) عبيدي، مهدي. (٢٠١١م). جماليات المكان، في ثلاثية حنا مينا، ط١، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ص٢١٣.
(٣) البلوي، مطلق، لا أحد في تبوك، مصدر سابق، ص٥.
(٤) العكيمي، عبد الرحمن، رقصة أم الغيث، مصدر سابق، ص ٨٦.
(٥) المصدر السابق، ص٨٨.

إن سقوط الشجرة التي يرجو البطل بَرَكتها؛ لتَشفيَه من العاهة التي أصابت جسده بعدما يئس من محاولات الأطبَّاء الشعبيين، نتَج عنها تأزُّم الحدث، وإن الأحداث السابقة مستسقاة من الواقع الاجتماعيّ، وتتميَّز بواقعيتها الشكلية التي تؤدِّي بدورها إلى الحوادث الواقعية، من هنا يتَّضِح أثر الحدث في وصف المكان وتجسيده.

وفي رواية (عزيزة) كان حدث هجرة القافلة من موطنها الأصليّ إلى تبوك، واستقرارها في محافظة ضباء تحديدًا؛ بسبب الشحّ والجوع، له دور بارز في إظهار تفاصيل المكان، بعدما عمَّرته القافلة من العدم إلى قرية صغيرة أخذت تتوسَّع رُقعتها شيئًا فشيئًا كما جاء في الرواية، فجاء في السرد في وصف المكان في بداية عمرانه: "نشأت بلدة صغيرة في بُقعة قريبة من البحر أسفل الوادي المحيط بالجبل... أخذ مجتمع حديثٌ يتشكَّل، وكان حيُّ الساحل يحتضن مبانيَ البلدة الواقعة ما بين شواطئ البحر والتلال المرتفعة وعددٍ من الآبار العذبة... تؤدِّي المناخة إلى ستَّة شوارع، يمرُّ أحدها عَبْرَ الدور الواقعة خلف الجزء الشرقيّ من السوق، ونشأ سوق البلدة على هيئة وكالات يحيطها فضاء واسع"[1].

إذًا؛ هجرة القافلة واستقرارها في ضباء يُعَدُّ الحدثَ الرئيس الذي تفرَّعت منه الأحداث الأخرى في الرواية، فمن خلاله رسمت الهيئة التي كان عليها المكان بداية منذ وصول القافلة إلى أن توسَّع، وامتدَّ وصف ذلك التوسُّع إلى رسم ملامح تكوين مدينة تبوك أيضًا مع نقل إحداثيَّاته أولًا بأول، إلى أن تكوَّنت صورة لتبوك في فترتين زمنيتين مختلفتين، بين الماضي والحاضر.

هكذا يتَّضِح أن بنية المكان في رواية عزيزة قد حدَّدت الإطار الشكليَّ لها، وتحكَّمت في سير حركة الأحداث وَفْقَ هذا التصوير، ومن ثَمَّ يخرج المكان عن كونه خلفيةً للأحداث، إلى كونه بنيةً جمالية دلالية.

وفي رواية (تباوا) كان الحدث الرئيس فيها رحلاتِ البطل مع والده حول المناطق الحدودية لتبوك، التي افترضت طبيعة الحدث فيها التنقُّلات بين الأمكنة، وتنوُّع الحدث وتحرُّكه، ما بين صحراء رم، وحسمى، والصوان، ظهر وصف المكان الطبيعيّ ملازمًا لها، فجاء في السرد على لسان البطل: "عانقت جبال حسمى، الممتدَّة من مدائن صالح في العلا، وحتى وادي موسى في مدينة البتراء الأردنية، رسائل الغيم الهاطلة عبر قطرات (ديم) استمرَّت ليلةً كاملة، وكأن أعاليَ سفوحها وهي ترتطم بكثافة السُحب تُثير شهوة رمال اكتنزت في الأودية في الديسة، وبعض أشجار الغضا العالية تخبِّئ في دفئها متاعَ رعاة الإبل.. هؤلاء السائحون نأخذهم على ظهور الإبل، ونتجوَّل بهم بين الجبال الشاهقة التي تَغرِق في سكون شاهق، ونأخذهم إلى أمكنة النقوش الأثرية، والمواقع التاريخية، والآبار القديمة، وأكثر ما يَلفِت انتباههم جمالُ ورقَّة الرمال،

[1] البلوي، مطلق، عزيزة، مصدر سابق، ص٣٩، ٤٠.

وتشكيل الصخور في جبال تتماوَج فيها دهشة التكوين الطبيعيّ، وكأن الرياح تأتي لها كلَّ ليلة لتنحتها بصورة جديدة"[١].

إن التنقُّلات التي كان يقوم بها البطل ما هي إلا رحلات تأمُّلية، نابعه من الرغبة الذاتية، فلم يخضع الحدث للسُلطة الجبرية، لذا؛ ظهر المكان مزدهرًا متوهِّجًا، ومن هنا تَبرُز العلاقة التي تربط المكان بالحدث.

وفي رواية (القار)، ساعد تتابع الحدث إلى تجسيد ملامح الطريق، وتحديد الاتِّجاهات والمواقع والأمكنة، فجاء في السرد في وصف رحلة الزوجين للتسوُّق: "ركبت السيارة واتَّجَهت غربًا، كنتُ أسير باتِّجاه مجمع أسواق "إسترا"، وصلت الدوار، وما أكثَر المستديرات في هذه المدينة! انعطفتُ يسارًا تاركًا فندق "ميسلون" عن يميني بجماله الخارجيّ المَهيب، واتَّجهتُ نحو شارع الخمسين جنوبًا، وأخذت أمشي في هذا الشارع الذي يمتحن صبرنا إزاء وقوفنا أمام إشاراته الضوئية"[٢].

يلاحظ من خلال الدقَّة في وصف تحرُّك الشخصية في المكان المستسقى من الواقع تحرُّك الحدث، وفي هذا يقول عصام أبو شندي: إن: "الوضوح في وصف المكان في الرواية، يساعد من جهة في دفع وتيرة الأحداث قُدمًا إلى الأمام، ومن جهة أخرى فهو يساعد على إبراز ما يسمِّيه النقَّاد "الإيهام بالواقع"؛ بمعنى: أن هذه الأحداث المتخيَّلة، تبدو كأنها تحدث بالفعل على أرض الواقع، من خلال حرص المؤلِّف، ومن ثم إتقانه في رسم أبعاد المكان"[٣]، من هنا تتَّضِح علاقة المكان بالحدث من خلال الإيهام بواقعيته على أرض الواقع.

وفي رواية (توارت بالحجاب) ساعد الحدث الثانويُّ، إلحاد خطيبة بطل الرواية، واضطراره إلى أن يتمثَّل وكيلًا شرعيًّا بالنيابة عنها أمام المحقِّق إلى وصف مقرّ هيئة التحقيق والادِّعاء العامّ بتبوك، فجاء السرد: "في مبنى هيئة التحقيق والادِّعاء العامّ، كلُّ شيء صامت وهادئ لدرجة تبعث على القلق، قابله رجل أمن عند البوَّابة الرئيسة، وطلب إثباته الشخصيَّ، ثم أخضعه لتفتيش يشبه تفتيش المطارات، ثم وجَّهه للصعود إلى الطابق الثاني عبر المِصعد... صَعِد إلى الدور الثاني، كانت هناك مكاتبُ تتوزَّع في أرجاء المبنى، تحت مسمَّيات مختلفة، استقبله موظَّف إداريٌّ، اطَّلَع على طلب الحضور معه، ووجَّهه للاتِّجاه إلى الناحية اليمنى حيث مكتبُ التحقيق: موضوعك عند المحقِّق سلطان في المكتب الثالث على اليسار... تفضَّل، كان وجه المحقِّق يتَّجِه إلى الشمال وهو يحتضن جهاز الكمبيوتر أمامه"[٤].

---

[١] الجهني، نايف، تباوا، مصدر سابق، ص١٠٠.
[٢] السهيمي، علوان، القار، مصدر سابق، ص١٧٩، ١٨٠.
[٣] أبو شندي، عصام، الحضور المكاني لمنطقة تبوك في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٢٢٦.
[٤] العكيمي، عبد الرحمن، توارت بالحجاب، مصدر سابق، ص١٨٣.

ويتَّضِح مما سبق أن للحدث دورًا بارزًا في إعطاء صورة حيَّة للمكان، من حيث وصفُه للآليَّة التي يعمل بها الموظَّفون عبر عدَّة مراحلَ من البوَّابة الرئيسة، وصولًا إلى المكتب المرادِ صحبتُه لرسم هيكلة وأصوات المكان.

وإن الثِّقل والخوف والتوتُّر الذي كان يشعر به الوكيل الشرعيُّ عوَّل على إبطاء حركة السرد؛ مما أسهم في رسم ملامح المكان قبل المثول أمام المحقِّق، ويتَّضِح ذلك في تجاهله رسم تفاصيل الخروج بعد انقضاء همِّه؛ لأن "تأسيس الفضاء الروائيّ إنما يرتبط بنهوض القوى الفاعلة في مسار السرد وما يرتبط بها من أحداث مختلفة، وما تقوم به من اختراقات في المكان للاتِّصال بموضوعاتها، وكأن المكان دون الحركة والحدث يبدو كما لو كان سديمًا غير محدَّد الأبعاد والاتِّجاهات، فتأتي حركة القوى، فيَتَمَفْصَل المكان عن اللامحدودية، ويتمايز، ويحوز على شخصيته وملامحه الخاصَّة به"[1].

وتأسيسًا على ما سبق؛ يتَّضِح أن للحدث أثرًا بالغًا في إبراز القيمة الجمالية للمكان، فمن خلاله تتشكَّل الرواية، وتَبرُز البيئة المكانية التي احتضنت هذه الأحداث، ففي رواية (نزهة الدلفين) كان لحادث السير الذي تعرَّض له البطل أثرٌ في اقتحام المكان الماضي، فتحرَّكت الشخصيات داخلَ أُطر زمانية ومكانية محدَّدة؛ الزمانية من حيث استنادُها على التاريخ، والمكانية هي البيئة الجغرافية وما يتَّصل بها من ماديات فمن خلال الأحداث تشكَّلت صورة حيَّة مكثَّفة للمكان، ووجَّهت الشخصيات، ودفعت حركة الحدث إلى الأمام، وفي رواية (لا أحد في تبوك) يُعَدُّ الحدث الأوَّليُّ والرئيس فيها هو حربَ الخليج الثانية، وأثرها على السكان، والذي تفرَّعت منه الأحداث الثانوية، وتَبرُز قوَّته وأثرة في تشكيل البنية السردية، ودفع حركة سير الأحداث إلى الأمام، فالأحداثُ لم تقع على أرض الواقع؛ ولكنها نابعة من العُنف النفسيّ، وهي مترابطة ومتصاعدة ومردودة في الأصل إلى الظرف التاريخيّ، والسياسيّ، والاجتماعيّ، من حيث طبيعةُ الأرض، واختيارها لتكون القالَبَ الذي تُصَبُّ فيه الأفكار، وفي رواية (رقصة أم الغيث) كان لظهور الحدث الثانويّ؛ مرض بطل الرواية، الذي ترتَّب عليه ظهور الحدث الثاني وتأزُّمه، دورٌ في ظهور جبل اللوز، والذي تميَّز بواقعيَّته الشكلية التي تؤدِّي بدورها إلى الحوادث الواقعية، من هنا يتَّضِح أثر الحدث في وصف المكان وتجسيده، وفي رواية (تباوا) ظهر تنوُّع الحدث وتحرُّكه، ما بين صحراء رم، وحسمى، والصوان، وظهر وصف المكان الطبيعيّ ملازمًا لها، وفي رواية (القار)، ساعد تتابع الحدث إلى تجسيد ملامح طرق منطقة تبوك، وتحديد الاتِّجاهات والمواقع والأمكنة، والإيهام بواقعيَّتها.

[1] حسين، خالد حسين. (٢٠٠٠م). شعرية المكان في الرواية الجديدة، ط١، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ص١٠٠.

وفي رواية (عزيزة) كان حدث هجرة القافلة واستقرارها في ضباء الحدثَ الرئيس الذي تفرَّعت منه الأحداث الأخرى في الرواية، وأن بِنية المكان قد حدَّدت الإطار الشكليَّ لها، وتحكَّمت في سير الأحداث وَفْقَ تصوُّر نقل الصورة المكانية لتبوك قديمًا وحديثًا، فخرج المكان عن كونه خلفيةً للأحداث إلى كونه بنيةً جمالية دلالية، وفي رواية (توارت بالحجاب) ساعد الحدث الثانويُّ وما صَحِبه، في إعطاء صورة حيَّة لهيئة التحقيق والادِّعاء العامّ، وإبراز ملامحه الخاصَّة به، من حيث وصفُه الآليَّةَ التي يعمل بها الموظَّفون عبر عدَّة مراحلَ من البوَّابة الرئيسة، وصولًا إلى المكتب المرادِ صُحبتُه لرسم هيكلة وأصوات المكان.

المبحث الثالث: المكان وعلاقته بالشخصية:

تختلف النظرة للشخصية بشكل عامٍّ حسب الدور العلميّ الذي تؤدّيه، فتعرَّف حسب المنظور السيكولوجيّ أو المنظور الاجتماعيّ أو المنظور الفلسفيّ، وما يعني الدراسةَ تعريفُها من منظور النقد الأدبيّ.

وعند الرجوع إلى "لسان العرب" لابن منظور يتَّضِح أن: "الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكَّر، والجمع أشخاص، وشُخوص، وشخصيات، والشخص: سواء الإنسان وغيره، نراه من بعيد ونقول له: ثلاثة أشخاص، وكلُّ شيء رأيت جسمانه فقد رأيتَ شخصه"[١]، ومن ثَمَّ لا تخرج الشخصية في تعريفها اللُّغويّ عن المنظور السيكولوجيّ الذي يراها مجرَّد كائنات وتفاعلات بين الفرد وذاته.

وأما في المصطلحات الأدبية، فتمتدُّ، فتشمل الصفات الخِلقية والجسمية، والمعايير والمبادئ الأخلاقية، وتتعدَّد معاني الشخصيات، وأنواعها في مجال الأدب عامَّةً، وعلى الأخصّ في ما يتعلَّق بشخص تمثِّله الرواية[٢]، من هذا المنطلَق يعرِّف حسين بحراوي الشخصية الروائية على أنها: "مجموعة من الكلمات، لا أقلَّ ولا أكثرَ؛ أي: شيء اتِّفاقيٌّ أو "خديعة أدبية"، سيتعلَّمُها الراوي عندما يَخلُق شخصية ويَكسِبها قدرةً إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك... تمثِّل الشخص فعلًا؛ ولكن ذلك يتمُّ طبقًا لصياغات خاصَّة بالتخييل"[٣].

ويتَّضِح مما سبق أن الشخصية الروائية تمثِّل رمزًا مقصودًا، وتؤدّي وظيفة داخل العمل السرديّ، من خلال الدور الذي تمثِّله، سواء كان إيجابيًّا أم سلبيًّا، ومن ثم تشارك في بناء الحدث، هذا الحدث يحتاج إلى بيئة تتحرَّك من خلالها الشخصيات وتتفاعل معها، من هنا جاء هذا المبحث ليُسقط الضوء على المكان وعلاقته بالشخصيات.

---

[١] ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ط١، مج٧، مادة: (شخص)، ص٤٥.
[٢] ينظر: فتحي، إبراهيم. (١٩٨٨م). معجم المصطلحات الأدبية، (د. ط)، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس، ١٩٥.
[٣] بحراوي، حسين، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص٢١٣.

"وقد جرت الجهود من سياق البحث عن القانون الأساسيّ للشخصية الذي ظلَّ هاجسَ الدارسين من أرسطو إلى لوكاش وفراي ومن خَلَفوهم، وقامت عدَّة تصنيفات تحاول أن تبحث في أنواع الشخصيات من حيث تعدُّدُها أو تقاطعُها، وذلك بالاعتماد على أُسس نظرية، واشتراطات منهجية محدَّدة، كما اختلفت هذه التصنيفات بحسب الحقول النصِّية (الشكل والمضمون)، فقد اختلفت أيضًا بحسب انتمائها إلى الأنواع الأدبية (رواية، مسرح، حكاية... إلخ) أو إلى مجال اللسانيات أو السيميائيات"[١].

وتتوجَّه الدراسة مباشرة إلى استنطاق العلاقة بين المكان والشخصيات، اعتمادًا على مقاييس فيليب هامون؛ لأنها قائمة على أساس نظريٍّ واضح وشامل للنظريات الأخرى.

ففي رواية (لا أحد في تبوك) نشأت شخصية البطل الرئيس منصور من خلال تفاعل الحدث وخدمته للأفكار التي قامت عليها الرواية، وهي تأثير أزمة حرب الخليج الثانية على منطقة تبوك، فمن هنا نشأت شخصية البطل منصور، فاسمه منصور؛ بَيْدَ أنه يعيش مهزومًا داخل هذه الأحداث والصراعات، فظهر "كأنه لو كان خزَّانًا حقيقيًّا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والفضاء علاقة متبادلة يؤثِّر فيها كلُّ طرف على الآخر".

فمن صفاته الجسدية التي أخبرت بها عدَّة شخصيات في الرواية أنه "نحيل هَزيل الجسد وأسمر"[٢]، صاحب "شَعر ثائر فوضويٍّ"[٣]، ويُخبر منصور عن مخاوفه بقوله: "أمران لا يمكِن أن أنساهما ما حَيِيت: صدَّام حسين ووجه أمي.. كلاهما مصدر تعاستي وحزني.."[٤].

فتمثِّل شخصية صدام حسين رمزًا للقوَّة المستبدَّة الطاغية، وتمثِّل والدته معاناته من قهر السُّلطة المجتمعية وجَبَروتها المتمثِّلة في شخصية والدته العجوز، فهي لازمة عليه كإلزام الأمِّ بولدها، ومن خلال تَجواله هروبًا مما يكابده، ظهرت تبوك في قوله: "لستُ أدري لماذا أنا وَجِلٌ؟! العالم من حولي مُخيف.. حزين حيران كئيب.. كلُّ ما حولي تغيَّر؛ الناس.. الشوارع.. تبوك.."[٥].

فشخصية منصور تمثِّل موقف الرفض من قيود السُّلطة المجتمعية، ويعزِّز موقفه الرافض من خلال أسماء الشخصيات الثانوية في الرواية، التي تربطها صلة صداقة متينة بالبطل الرئيس منصور: "الأردني إياد، واليمني حسين، والجنوبي جمعان، الحساوي"[٦]؛ مما ينمُّ عن

---

[١] المرجع السابق، ص٢١٥.
[٢] البلوي، مطلق، لا أحد في تبوك، مصدر سابق، ص٣٧.
[٣] المصدر السابق، ص١٣٢.
[٤] المصدر السابق، ص٥.
[٥] المصدر السابق، ص٣٤،٣٥.
[٦] المصدر السابق، ص٣٤.

عدم انتماء الشخصية للمكان، وبقوله: "أنا جبان.. خائف.. أتمنى الهروب إلى الصحراء"[١]، تتَّضِح شخصيته الانهزامية التي أنتجت فضاء مكانيًّا خاليًا من السكان.

وظهر المكان في وصف السارد الذي تخفَّى تحت شخصية منصور بقوله: "يصدع صوت خطيب جامع الصديق، ليس في الحيّ؛ بل في كلِّ مكان.. يكاد يغطِّي تبوك.. يأتي الكثيرون من خارج الحيّ كي يستمعوا لخطبته كلَّ يوم جمعة، أسمعه وأنا في مجلسي داخل البيت فأخاف وأتكوَّر على نفسي.. خطيب الجمعة يودُّ قتلي، وأنا منبوذ"[٢].

فمن خلال وصف السارد المتخفِّي، منحت الحياة والحركة، وأعطت للمكان حريته، التي سرعان ما تحوَّلت إلى سرد ذاتيٍّ لشخصية منصور، فعادت النظرة الانهزامية، فشوَّشت الرؤية، فالإحساس الفرد وانطباعه علاقة فاعله في المكان.

وفي رواية (حياة بنصف وجه) مثَّلت شخصية الشابِّ الذي أُصيب بمرض العصب السابع الشخصيةَ الرئيسة في الرواية، اتَّضَحت من خلال أحياء ومعالم تبوك، فيقول: "منذ أن دخل الشيطان في وجهي، ومنذ أن بدأت أجوب طرقاتِ المدينة فجرًا؛ أبحث عمن يُخرجني من هذه الأزمة"[٣].

فارتبط الدور الذي أدَّته الشخصية بفترة زمنية قصيرة لا تتجاوز ستَّة أيام، استرجع من خلالها ذكرياتِ وسامته في كلِّ طريق يمرُّ به أثناء رحلته لطلب العلاج، بدايةً من الحيّ الذي يَسكُنه بقوله: "هَمَمت بدخول حيّنا الذي أطلقت عليه بلديَّة المدينة اسم "حيُّ الورود"، وليس له من اسمه شيء، كان الحيُّ هادئًا جدًّا"[٤].

استعاد فيه ذكريات الطفولة التي تحمل الوسامة المتمثِّلة في قول ابنة جارتهم له: "كلَّما كبرتَ تصير حلوًا أكثر"[٥]، ويُخبر عن وضعها بقوله: "ما أعرفه عنها الآن أنها تعيش مع زوجها الذي يمتهن تربية الأغنام في محافظة تيماء التي تقع في الجنوب الشرقيّ من مدينة تبوك، وتبعد عنها قرابة مِائتي كيلومتر.. أتذكَّر الآن بذاكرة شبه مثقوبة؛ لأستوعب أنا نفسي بأنني لم أَعُدْ ذلك الوسيم"[٦].

وتجوب الشخصية الطُّرقاتِ، وتخترق أحد معالم تبوك، وتستعيد قصَّة وسامتها من خلاله في مرحلة الشباب بقولها: "عمومًا كان هذا السوق الوحيد الذي يُطلَق عليه في تبوك "سنتر"، هو السوق الوحيد في المدينة.. قالت لي سهام في ذلك اليوم في السوق: تبدو وسيمًا جدًّا.

---

[١] المصدر السابق، ص٤٥.
[٢] المصدر السابق، ص١٦٩-١٧٢.
[٣] السهيمي، علوان، حياة بنصف وجه، مصدر سابق، ص٧٦.
[٤] المصدر السابق، ص٧٢.
[٥] المصدر السابق، ص٨٧.
[٦] المصدر السابق، ص٨٧.

فهل بعد هذه السنين يمكِن أن أكون وسيمًا، ووجهي مبروم بهذه الطريقة المقزّزة؟ ماذا يمكِن أن يحدث لو رأتني سهام الآن وأنا إنسان بنصف وجه؟ طَرَدت هذه الذكرياتِ من رأسي"(١).

فمن خلال الرحلات التي قام بها للعلاج، ومروره بالطرقات، يستعيد ذكرياتِه أيضًا عند أحد أحيائها بقوله: "اعتدتُ تدوير وصف منزل ذي الكرامة في رأسي مرَّةً أخرى، كان يسكن في حيٍّ في أقصى المدينة، يُطلَق عليه القادسية.. ركبت سيَّارتي وانطلقتُ.. كنت أجوب الشوارع وأتخيَّل"(٢).

يتَّضِح مما سبق أن ذكرياتِ الوسامة التي حملتها الشخصية، وبثَّت بها استرجاعًا لما مضى أثناء تَجوالها أرجاء المدينة، ساعدت في إيضاح معالمها، وقد قال عصام أبو شندي: إنه "ينتمي لما يمكِن تسميتُه بالمكان النفسيّ، اعتمادًا على أن المؤلِّف أورد هذا المكان، في إطار تذكُّر الراوي لوسامته وشكله الجميل.. قبل أن يُصاب بالمرض، وكأن المراد من إبراد هذا المكان في بناء الرواية، هو أن يكون بمثابة تسرية عن نفس البطل"(٣)، من هنا تَبرُز العلاقة بين المكان والشخصية.

وفي رواية (القار) كان لشخصية البطل عبده غطفان المحورية دور بارز في التفاعل مع معطيات المكان، فمن خلال مدلول الاسم الذي تحمله الشخصية (عبده)، والذي يعني التملُّك العبودية، فيترتَّب عليه الخضوع والإذلال، ومن خلال نعت سكان حيّ المنتزه الذي نشأت به الشخصية "بالسود والطبقة المعدومة جدًّا"(٤). والتي توحي بالبؤس والفقر، وقلَّة الحيلة، فترمز للبُعد النفسيّ الذي تشعر به الشخصية، وربط أرضية الحيّ بسائل القار الأسود يعبّر عن الطبقية المجتمعية، ويرمز لدنوِّ النظرة للأشخاص ذوي البشرة الداكنة كما لو أنهم تماهَوا بالأرض، ومن خلال ما أخبرت به زوجته السورية بيضاء البشرة بقولها: "ارتدى ثوبه الأبيض المكويَّ بعناية، وغترته البيضاء الناصعة، وخرج من الغرفة يتهادى بجسده المتهادي إلا من عرجة واضحة، وحينما وصل إليَّ، سألني عن حذائه الأبيض، ووقف أمامي بملابسه البيضاء وحذائه الأبيض كملاك ذي بشرة سوداءَ"(٥).

تتَّضِح المقاييس الكمية المتمثِّلة في لون بشرته وعَرْجته، والمقاييس النوعية في حبِّ الشخصية الأبيض من الثياب، وارتباطه بزوجة بيضاءَ، والتي تعبّر عن الحاجة الملحَّة للمساواة المجتمعية، هذه الحاجة ساعدت على ظهور المكان من خلال ذَهابه لمركز الحلاقة، فجاء في السرد على لسانه: "أخذت أتجوَّل في شوارع حيّ المروج؛ لكنني لم أجد حلَّاقًا فاتَّجهتُ إلى الشارع العامّ، فوجدت صالونًا، ووقفت بجانبه، كان يبدو من ديكوره أنه صالون فارِهٌ، ترجَّلت من

(١) المصدر السابق، ص٥٦،٥٧.
(٢) المصدر السابق، ص٩١.
(٣) أبو شندي، عصام، الحضور المكاني لمنطقة تبوك في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص٢٢٦.
(٤) السهيمي، علوان، القار، مصدر سابق، ص٢٩.
(٥) المصدر السابق، ص٥٥.

سيَّارتي اليوكن البيضاء، ودخلت؛ لأجد شابًّا تركيًّا يقف خلف مِنضَدة... انتهى من عمله... لم يضع على وجهي كريمًا مُبيِّضًا للبشرة، فسألتُه:

ـ هل لديك كريم مبيِّض للبشرة؟

ـ نعم.

ـ أتمنى أن تضع لي قليلًا منه.

ـ فبدأ بدهن وجهي بذلك الكريم، فبدأت أشعر بأن في داخلي ملاكًا أبيضَ، وفرحت كثيرًا وشكرته"[1].

من هنا تتَّضِح علاقة المكان بالشخصية من حيث حاجتُها الملحَّة للمساواة ورفض الطَّبَقية، باعتبار أن المكان هو "الكِيان الاجتماعيُّ الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا؛ فشأنُه شأن أيّ نتاج اجتماعيٍّ آخر يَحمِل جزءًا من أخلاق وأفكار ووعيِ ساكنيه"[2]، صُبَّت الفكرة في قالب روائيٍّ فرض وجود شخصيات ومكان وزمان، وعكست القيم النفسية والأخلاقية والاجتماعية التي رمت إليها الرواية.

ففي رواية (فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان) التي قدَّمت صورة لمحافظة حقل عبر ثلاثة أجيال، جسَّدتها شخصيات روائية، كلُّ شخصية تمثِّل الدور الذي وُظِّفت من أجله في الكشف عن ملامح المكان قديمًا وحديثًا، تنامت هذه الشخصيات مع تنامي السرد، وسلَّم كلُّ جيل منها المعطياتِ المكانيةَ في الفترة الزمنية التي قضاها، فقد ساعدت الشخصيات الرئيسة والثانوية في الرواية على خلق هُوِيَّة المكان، بدايةً من شخصية الأب حمدان الذي انتقل إلى حقل، وأخذ يعمِّر مأوًى خاصًّا له ولأبنائه، فجاء في السرد: "بدأ حمدان بالعمل سريعًا، أرسل أبناءه يُحضرون حجارة بحرية، بينما زوجته أحضرت له ماء البحر؛ كي يُعجَن بالطِّين، بنى في زاوية الحقل غرفة طينية، وسقَّفها بسعف النخل".

فمن خلال فعل الشخصية في المكان، اتَّضَحت الطريقة البسيطة التي كانت تعمَّر بها المساكن قديمًا في حقل، عن طريق المعاينة أولًا، ثم تحديد المكان وامتلاكه دون صكوك ملكية، ومن ثم بناء الغُرف الطينية داخل الحقول الزراعية، فاتَّضَحت ملامح المكان قديمًا من خلال فعل شخصية الأب حمدان.

ومن خلال الوصف الغَيريِّ لشخصية عتيقة الذي يقدِّمه السارد العليم، والتي تمثِّل الجيل الثانيَ، وما يُخبر به عنها وعن زوجها سالم، الذي التحق بالتعليم في أول مدرسة للبنين أُنشئت في حقل عام ١٩٥١م، إلا أن زوجته عتيقه لم تتمكَّن من الالتحاق بالتعليم في ذلك الوقت لعدم توفُّر مدارسَ للبنات، فقام زوجها بتعليمها القراءةَ والكتابة في المنزل، فيحكي السارد عنها

(١) السهيمي، علوان، القار، مصدر سابق، ص١٢٦،١٢٨.

(٢) النصير، ياسين، (١٩٨٩م). الرواية والمكان، إشكالية المكان في النص الأدبي دراسة نقدية ط١، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد، ص١٦.

فيقول: "جعلت عتيقة في أحد أدراج الدولاب الحديديّ مكانًا لأعشابها التي تجمعها عندما تخرج بالأغنام، قسَّمتها في عُلب صغيرة حسب الطلب والأهمية، يأتيها الناس من كلّ مكان، أصبح لعتيقةَ أهمية عند الكثيرين، على الرغم من استخدامها الأعشابَ والكيَّ وربطة الثُّوم والعسل، لم تكن لديها خبرةٌ في إخراج سموم اللدَغَات عن طريق الضرب على مكان اللدغة باللعاب"(١).

فمن خلال عرض شخصية عتيقة، أفاد النصُّ بمعطيات مكانية عدَّة، أبرزُها وجود مدرسة خاصَّة بالبنين في حقل، وأن جمع الأدوية وامتلاكها، كان يتمُّ عبر البيئة الطبيعية التي ترعى بها الأغنام حول الحقول الزراعية على امتداد الساحل، وممارسة الطبِّ الشعبيّ داخلَ المنازل.

ومن خلال وصف شخصية الجيل الثالث، يتقدَّم الزمن مواكبًا التطوُّر الحضاريَّ، فيقدِّم السارد شخصية شيحة بقوله: فتحت شيحة نافذة السيارة لتستنشقَ أنفاسَ بحر محافظة حقل عام ١٩٨٣م، تأمَّلت شيحة محافظة حقل التي تطوَّرت ولم تَعُدْ قريةً، أرصفة كئيبة، شوارعُ ملتوية، ومستشفى واحد، ومدارس، ومحلَّات تِجارية، وورش سيَّارات"، فأهمُّ مُعطى مكانيٍّ لشخصية شيحة هو بناء المستشفيات، وكثرة المدارس.

ومن ثَمَّ تكون الشخصية سببًا في نقل صورة التحوُّل الحضاريّ، والامتداد العمرانيّ في المكان، خاصَّةً عندما يُخبر السارد ما سيكون عليه المكان مستقبلاً من خلال تقديمه لشخصية خطيب شيحة: "والده لديه خُطَّة مستقبلية لبناء شاليهات على البحر، مخبرًا أن هذا البلد سيكون له شأن في المستقبل"(٢).

كلُّ هذا التحوُّل المكانيّ، وما يَتبَعه من تطوُّر حضاريّ، لم تُخبر به الرواية صراحةً عن طريق وثائقَ تاريخيةٍ؛ وإنما يُستشفُّ من خلال تجسيد الشخصية وفعلها في المكان، فقد لعبت شخصية حمدان دورًا بارزًا في تنظيم الأحداث وتسلسلها، وقد كان لتأخُّر ظهور شخصية شيحة في السرد دور فعَّال في تمثيل التطوُّر المكانيّ والحضاريّ الذي طرأ على محافظة حقل. وتناوبت الشخصيات على تقديم الصورة المكانية؛ لتَرسُم ملامحه منذ أن كان قريةً صغيرة ترتمي الحقول عند سواحلها، إلى أن أصبح محافظة تمتدُّ الشاليهات على امتداد سواحلها، ومن هنا تَبرُز علاقة المكان بالشخصيات.

تأسيسًا على ما سبق، يتَّضِح أن للشخصية دورًا بارزًا في اختراق المكان، وخلق هُوِيَّته، سواء كانت رئيسةً أم ثانوية، سواء أخبر بها السارد أم أخبرت بها الشخصية عن نفسها، أم أخبرت عنها الشخصيات الأخرى، فهي تجتمع مكوِّنةً قيمة جمالية للمكان. ففي رواية (لا أحد في تبوك) خدمت شخصية البطل الرئيس منصور، والشخصيات الثانوية، الأفكارَ التي قامت عليها الرواية، فساعدت العلاقة فيما بين الشخصيات في تمثيل موقف الرفض من قيود السُّلطة

(١) العماوي، حميد، فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان، مصدر سابق، ص٥١.
(٢) المصدر السابق، ص١١٧.

المجتمعية، ترتَّب عليه عدم انتماء الشخصية للمكان؛ مما أنتج نظرة انهزامية صوَّرت المكان من زاويتها، وفي رواية (حياة بنصف وجه) ساعدت الشخصية الرئيسة في إيضاح أحياء ومعالم منطقة تبوك، من خلال الرحلات التي قام بها للعلاج ومروره بالطُّرقات يستعيد ذكرياتِ وسامته، وفي رواية (القار) كان لشخصية البطل عبده غطفان المحورية دور بارز في التفاعل مع معطيات المكان، وتتَّضِح من خلالها علاقة المكان بالشخصية من حيث حاجتُها الملحَّة للمساواة، ورفض الطبقية المجتمعية، وعكست القيم النفسية والأخلاقية والاجتماعية التي رَمَت إليها الرواية، ففي رواية (فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان) تناوبت الشخصيات على تقديم الصورة المكانية لمحافظة حقل عبر ثلاثة أجيال، وما تَبِعها من تحوُّل حضاريٍّ؛ لخلق هُوِيَّة المكان.

المبحث الرابع: المكان وعلاقته بالزمن:

الزمن لغة: جاء في "لسان العرب" لابن منظور أن الزمان: "اسم لقليل الوقت أو كثيره.. الزمان زمان الرُّطَب والفاكهة، زمان الحرِّ والبرد، والزمن يقع على فصل من فصول السَّنَة، وعلى مدَّة ولاية الرجل، وما أَشبَه، وأَزْمَن بالشيء: طال عليه الزَّمَن، وأزمن بالمكان، أقام به زمانًا"[١].

فالزمن في اللغة عامَّةً لا يَخرُج عن دلالاتِ الحِسبة والإقامة والمُكوث.

وأما الزمن الروائيُّ، فهو "زمن متخيَّل، وهو زمن يختلف عن الواقع الاجتماعيّ الذي تحكي عنه الرواية، أو الذي تتناول عناصر منه: الشخصيات والأحداث"[٢]، ويتميَّز بأنه "زمن مندمِج في الحدث، وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس، إنه نسبيٌّ حسيٌّ، يتداخل مع الحدث، مثلُه مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكِّن فيه"[٣]، فهو "يحدِّد إلى حدٍّ بعيد طبيعة الرواية ويشكِّلها"[٤]، "ويضمن لها الاستمرارية والتشويق"[٥].

من هذا المنطلَق تتَّضِح أهمية الزمن في الرواية؛ "لأنه يشكِّل "لُحْمة الحَدَث، وملح السرد، وصِنْوَ الحيّز، وقِوَامَ الشخصية"[٦]، ومن ثَمَّ يكون محورًا أساسيًا حيث "تِقْنيَة من أدقِّ التِّقْنيَات التي تؤثِّر مباشرة في البنية العامَّة للرواية، وهي التي تَحكُم الأزمنة المتغيّرة في نطاق رؤية الراوي العامَّة، وبها تتمكَّن الرواية من الاستجابة لهذه الرؤية في نهاية الأمر"[٧].

ويميّز الباحثون في السرديات البِنيوية فيه بين مستويينِ:

---

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مصدر سابق، ط٣، مج٣، مادة: (زمن)، ص٢٠٢.
(٢) العيد، يمنى. (١٩٨٣م). في معرفة النص، ط١، دار الأفق، بيروت، ص٢٢٧.
(٣) القصراوي، مها حسن. (د.ت). الزمن في الرواية العربية، (د. ط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص١٠٤.
(٤) قاسم، سيزا. (١٩٨٥م). بناء الرواية، الطبعة الأولي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ص٦٢.
(٥) عزام، محمد. (١٩٩٦م). فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر، اللاذقية، ص٦١.
(٦) مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٨م). في نظرية الرواية، (د. ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص٢٠٧.
(٧) المحادين، عبد الحميد. (١٩٩٩م). التِقْنيَات السردية في راوية عبد الرحمن منيف، ط١، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، ص٦١.

١. زمن القصة: "وهو زمنُ وقوع الأحداث المرويَّة في القصة، فكلُّ قصَّة لها بدايةٌ ونهاية، تُخضع زمن القصّ للتتابُع المنطقيّ"[١].

٢. زمن السرد: "هو الزمن الذي يقدِّم من خلاله السارد القصة، ويكون بالضرورة مطابقًا لزمن القصة"[٢]؛ أي: الزمن الخَطِّيّ.

ويتَّضِح مما سبق أن للزمن نظامًا خاصًّا به، وأن "زمن القصة متعدِّد الأبعاد؛ ففي القصة يمكِن لأحداث كثيرة أن تجريَ في آنٍ واحد؛ لكن الخطاب مُلزَم بأن يرتِّبها متتاليًا، يأتي الواحد فيها بعد الآخر"[٣]، وعندما يَحدُث تغايُر في نظامه، يَنتِج عنه مفارقات زمنية، وتتمثَّل تلك المفارقات في شكلين:

١. الاسترجاع، ويسمَّى بالزمن الاستذكاريّ: يروي للقارئ فيما بعدُ ما قد وقع من قبلُ؛ أي: الحدث الماضي.

٢. الاستباق، ويسمَّى بالزمن الاستشرافيّ: عندما يُعلن السرد مُسبقًا عمَّا يَحدُث قبلَ حدوثه[٤].

هذا السرد، سواء كان ماضيًا أم حاضرًا، فإنه يخضع لإيقاع يتحدَّد منه بحسب "وتيرة سرد الأحداث، من خلال سرعة الحدث أو بُطئه، وفي حال السرعة يتقلَّص زمن القصة ويُختزل، ويتمُّ سرد أحداث تستغرق زمنًا طويلًا في أسطر قليلة، أو بضعِ كلمات، وذلك بتوظيف تِقْنيَات زمنية سردية، أهمُّها: الخلاصة، والحذف، والمشهد، وفي حال تعطيل زمن القصة وتأخيره، ووقف السرد، توظَّف تِقْنيَات سردية؛ مثل: المشهد والوقفة"[٥].

ويوظِّفها السارد لأغراض جمالية تَزيد من قيمة الرواية وفعاليتها، وفيما يلي يتمُّ الكشف مباشرةً عن الإفادة المكانية التي أفادتها التِّقْنيَات الزمنية؛ أي: علاقة المكان بالزمان.

في رواية (الحدود) يتراجع السرد لصالح الحوار، في مشهد المقطع الحواريّ التالي:

"اتَّجَه بسرعة إلى الرفاق الذين تسلَّلوا قبل البارحة إلى القلعة، وقَبض عليهم مدير الشرطة؛ لرغبتهم في اكتشاف سرِّ هذا المكان، والذَّهب، قالوا:

ـ اسمع.. قبل يومين رأينا أحد العاملين بالشركة من الخواجات يحمل (خارطة ودربيل وكاميرا وقلمًا وورقة صغيرة)، ويتَّجِه إلى (قبر عمار)، التقط صورًا كثيرة، وكتَب على الورقة وهو ينظر للأسفل دون أن يراه أحدٌ سِوانا، وحينما اقترب منا أعطانا هذه الحلوى القليلة، وذهب وهو يبتسم:

ـ هل ذهبتم إلى المدير؟

مديرنا مشغول بالاحتفالات.

---

[١] بوعزة، محمد، تحليل النصّ السردي، مرجع سابق. ص٨٧

[٢] المرجع السابق، ص٨٧.

[٣] تزفيتان، تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص٤٥.

[٤] ينظر: بوعزة محمد، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص٨٨، وينظر: تودوروف، تزفيتان. (١٩٩٠م). الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص٤٨.

[٥] المرجع السابق، ص٩٢، وينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص١٢١ومابعدها.

ـ لديَّ فكرة، نذهب جميعًا إلى أبي أنور ونُخبره بما حدث.
ـ اتَّفقنا"[١].

يقدِّم هذا المشهدُ حوارًا بين نايل بطل الرواية، وأصدقائه، فيَعرِض قضية الهوس والتصديق بمواقع الذهب، وشن هجوم الباحثين على المواقع الأثرية، فيعكس موقفينِ متعارضين، ولَّدا مشهدًا دراميًّا عن طريق اجتماع ثلاثة مواقفَ؛ أحدهما: جِدِّيٌّ متمثِّل في حرص البطل وأصدقائه على المحافظة على تراث حالة عمار المتمثِّل في (قبر عمار)، والآخر لا مبالٍ متمثِّلٌ في تجاهل أصحاب السُّلطة الجُرم في رموز حالة عمار الأثرية؛ مما دفع أصحاب الموقف الأول للسخرية منهم، ويلاحظ أن السارد قام بالدور التنظيميّ للحوار فقط الذي من خلاله ظهرت القيمة الجمالية للمكان، فاتَّضَحت العلاقة بينه وبين الزمان.

وفي رواية (الدود) جاءت فصول الرواية مرتَّبةً زمنيًّا (الصيف ثم الشتاء ثم الربيع ثم الخريف)؛ أي: إلى اكتمال دورة السنة، يسترجع من خلالها البطل حياته التي قضاها في تبوك، ومغامراته مع أصدقائه التي شنَّها بين تبوك والأردن وسوريا، ويتخلَّلها مفارقات زمنية أخرى تسترجع الحدث أو تسبقه، تُسرع السرد أو تُبطِّئه حسب ما تقتضيه الضرورة الفنِّية، ومع هذه الرحلات المتعدِّدة، جاء المشهد الحواريُّ التالي ليترك الساردُ للشخصيات حرية تبادل الحوار، فجاء الحوار الآتي الذي دار بين بطل الرواية وأحد الرجال الأردنيين عندما سأله عن سبب مجيئهم للأردن:

"كنا نريد الذهاب إلى سوريا، وفضَّلنا أن نتناول غداءنا هنا ونَرحَل.
ـ قال الآخر:
ـ من وين أنتم؟ من السعودية؟
ـ من تبوك.
ـ أتيتيم من حدود المدورة؟ وتبحثون عن غدائكم في عمان، كان من المفترض أن تسلكوا طريق شرق عمان.
ـ نعرف ذلك؛ ولكنا فضَّلنا هذا المطعم لأنه قمَّة في اللذَّة، وكنا نزيد أن نتناول الغداء ونغادر"[٢].

يتَّضِح من المقطع السابق الدافعُ وراء ترك عجلة السرد للشخصيات، أثناء وصفهم رحلتَهم من تبوك إلى سوريا، والذي استبان من خلالها قرب تبوك من منطقتي الأردن وسوريا، وبرز ذلك من دخولهم الأراضيَ الأردنية لغرض التزوُّد بالغداء، قصدًا وليس حاجةً، ومن ثمَّ العودة مرَّة أخرى، وسلوك طريق شرق عمان باتِّجاه حدود نصيب السوريَّة، تتَّضِح علاقة المكان

(١) الجهني، نايف، الحدود، مصدر سابق، ص٢٣٨.
(٢) السهيمي، علوان، الدود، مصدر سابق، ص١٢٦.

بالزمان من حيث إيقاف عجلةُ السرد، وتنظيم الحوار المشهديّ الذي أفاد بمُعطى مكانيٍّ هو قُرب تبوك من منطقتي الأردن وسوريا.

وفي رواية (رقصة أم الغيث) ساعد الحذف المعلَن في قوله: "مضت ثمانيةَ عَشَرَ يومًا لا يَعلَم سالم كيف مضت؟ لكنها كانت ثقيلةً مليئة بالسَّأَم والكَدَر على نوف، بعدها عادا إلى تبوك ومن تبوك استقلَّ سيارته من المطار إلى تيماء، المسافة ساعتان تقريبًا"(١).

صرَّح السارد بحذف تفاصيل ثمانيةَ عَشَرَ يومًا، لم تكن ذاتَ أهمية بالنسبة له، أو أن التطرُّق إليها سيؤدِّي إلى توسُّع الموضوع وتشعُّبه، فتجاوزها بقوله: (مضت) كي يُسرع من وتيرة السرد، واستعارة بالخلاصة في تلخيص مُجمَل ما عاشه سالم من سَأَم وكدر، هذا التسريع في الزمن السرديّ أفاد بمعطى مكانيٍّ، يتمثَّل في تحديد المسافة البرية من تبوك إلى تيماءَ، المقدَّرة بساعتين، والتي توثِّق خُلُوَّ تيماءَ من المطارات.

وفي مقطع آخَرَ يصوِّر السارد حال تيماءَ في شهر ذي الحِجَّة بقوله: "مضت الأيام وسالمٌ يعاني من حالته الغريبة، جاء شهر ذي الحِجَّة، وحين يأتي شهر ذي الحِجَّة تكتظُّ تيماءُ بأفواج الحَجِيج المتَّجِهين إلى المدينة المنوَّرة ومكَّة، الذين لا بدَّ لهم أن يَعبُروا تيماءَ، ويتوقَّفوا فيها.. تيماءُ محطَّة صديقة للحجَّاج الأتراك والعراقيين والأردنيين والفلسطينيين، وحتى حجَّاج كازاخستان وروسيا، جميعهم يتوقَّفون بتيماءَ"(٢).

إن تفاصيل حياة سالم تأتي بالحذف المعلَن في الرواية، وينتقل مباشرةً إلى وصف الهيئة التي يُصبح عليها المكان في شهر ذي الحِجَّة، ويبدو أن السارد لا تعنيه التفاصيل التي يعيشها سالم، مثلما يَعنِيه عرضُ المكان وأحداثِه، فساعد تسريع السرد بالحذف المعلَن إلى إسقاط الضوء على تيماءَ، ووصف التحوُّل الذي يطرأ عليها في موسم الحجِّ.

وفي رواية (القار)، عَمِلت الوقفة الوصفية على إبطاء وتيرة السرد وإيقافه؛ مما أحدث مفارقةً زمنية، فيُوقف الساردُ السرد، ويَشرَع في وصف أحد المنازل في تبوك بقوله: "كان منزل صالحةَ عبارة عن مدخل يَفتَح على صالة متوسِّطة الحجم، وعن يَمِينك وأنت تمرُّ في وسط الصالة حُجرة عُرفت فيما بعدُ بأنها مجلس الرجال، وعن يسارك باب مغلَق دومًا، هو بابٌ لدورة مياه، وعن يَمينه مغسلة لليدين تقبع فوقها مِرآة مكسورة، زاويتُها اليمنى من الأعلى، ويقف قِبالتَكَ باب يفصل قسم الرجال عن النساء.. حين تتجاوزه، تجد صالة أخرى أكبرَ من الصالة الأولى من حيث الحجمُ، تفتح عليها عدَّةُ غُرف"(٣).

اعتمد الوصف على الرؤية البصرية للمكان، وَفْقَ تدرُّج منظَّم، فبدأ من وصف مدخل المنزل، وصولًا إلى آخِر حَدٍّ وصلت إليه الشخصية، منتقلاً من الكلِّ إلى الجزء، مع رصد

(١) العكيمي، عبد الرحمن، رقصة أم الغيث، ص١٣٨.
(٢) المصدر السابق، ص١٤٤.
(٣) السهيمي، علوان، القار، مصدر سابق، ص٢٩.

خصائص كلِّ مكوّن ومحتوياته بدقَّة، وينتقل بعد ذلك إلى وصف مكوّن آخَرَ من مكوّنات المنزل وأجزائه، بقوله: "فإلى الأمام مباشرة يقع مجلس النساء، وعن يمينك يَقبَع مطبخ شِبْهُ متهالِك، وعن يسارك باب صغير، بجانبه مغسلة يدين، وفي الركن الأيمن قبالتك تقع غرفة نوم لصالحةَ وزوجها؛ لكن أكثر ما يَلفِت النظر حقًّا هو جمال القِسم النسائيّ في هذا البيت، وترتيبه، مقارنةً بقسم الرجال، فقد كانت الصالة مؤثَّثةً بكَنب فاخر، وجُدرانها مَطْليَّة بطريقة فاتنة، وكأن القِسم خارج من رسمة من تلك الرسومات التي تُعطينا تصوُّرًا عن قناعة الناس البسطاء، حينما دلفتُ القِسم النسائيَّ، استقبلتني رائحة السمك المنبعثة من المطبخ، وصوت صالحة الذي يتسابق مع أطفالها"[١].

من خلال الانتقال إلى المكوّنات الأخرى، يكون قد انتقل إلى أبعاد أخرى في الوصف، من خلال وصف قطع الأثاث، وألوان الطِّلاء، وانتقل إلى الوصف الضِّمنيّ الذي يعبِّر في النهاية عن الحالة المادية لساكِنيه، وإن إضفاء الرائحة والحركة قد زاد من جمالية المكان وفعاليته، فيكون هذا الوصف الدينامي الذي أوقف عجلة السرد قد أبرز قيمةَ المكان، وإيضاح تفاصيله العُرفية من ناحية التصميم، والغَرَض منها إسقاط الضَّوء على فكرة عزل القسم الخاصِّ بالنساء عن القسم الخاصِّ بالرجال في تبوك، وفي المملكة العربية السعودية عامَّةً.

وفي رواية (عزيزة)، كان للحذف الافتراضيّ دورٌ بارز في إظهار البِنية الجمالية للمكان، فقد ظهر مكثَّفًا فيها، وقد قامت الرواية من أوَّلها إلى آخرها على هذا المبدأ، ويتجلَّى ذلك في التعبير عنه بالنجمات التِّسع التي يَختِم بها السارد فِقرات النصِّ، وينتقل من خلالها من نصٍّ إلى آخَرَ، فمرَّةً يبدأ المقطع الذي يليها بحَدَث جديد، ومرَّةً يعود إلى حدث سابق كان قد تطرَّق له من قبلُ، وإن أبرز ما يميِّز هذه النصوصَ المادَّةُ المكانية المكثَّفة التي عُنِيت برسم صورة تبوك قديمًا وحديثًا.

ففي أحد النصوص، يبدأ السارد في ذكر إحداثيات المكان، بداية منذ تأسيس المدينة العسكرية، إلى نشأة الأحياء الأخرى، فيقول: "تأسَّست المدينة العسكرية في الجنوب"[٢]، ويُكمل في نفس المقطع بقوله: "نبأت حيّ الخالدية جنوب القلعة"[٣]، "فتحت البلدة أبوابها لدور السينما في مقهى يديره شابٌّ يمانيٌّ يرتاده العسكر، ويقال: إن دارًا أخرى لسينما الأبيض والأسود من الأفلام المصرية افتُتحت في البلدة القديمة، وكانت تمتلئ بالناس"[٤]، ويختم بقوله: "عرفت ليالي البلدة القديمة البهجة"[٥].

---

[١] المصدر السابق، ص٢٩، ٣٠.
[٢] البلوي، مطلق، عزيزة، مصدر سابق، ص٥٥
[٣] المصدر السابق، ص٦٥.
[٤] المصدر السابق، ص٥٧، ٥٨.
[٥] المصدر السابق، ص٥٨.

ويضيف السارد الأنجم نهايةَ الفِقرة، التي توحي بالحذف الافتراضيّ، وينتقل مباشرةً للحديث عن البلدة الحديثة ورسم تشكيلها، فيتَّضِح أن للحذف الافتراضيّ أثرًا بالغًا في رسم ملامح المكان وتاريخه.

ففي رواية (فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان) جاء الاستباق الزمنيُّ في قوله: "ولم يدركوا في ذلك الوقت أن الدول القريبة من قرية حقل ستدخل بعد سنتين في حرب طاحنة مع إسرائيل، والتي تُعَدُّ الحربَ الثالثة ضمن الصراع العربيّ الإسرائيليّ، حرب الأيام الستة"[١].

يتَّضِح من المقطع السابق قُرب محافظة حقل من إسرائيل، فيكون الاستباق الزمنيُّ الإعلانيُّ المتمثِّل في قوله: (لم يدركوا في ذلك الوقت، ستدخل)، والذي تنبَّأ بما سيحدث في الزمن الحاضر في هذه الحالة، قد أفاد بمُعطى مكانيٍّ، وذلك من خلال رسم حدود محافظة حقل.

وجاء فيما بعدُ في الفصل الثاني من الرواية المقطع السرديُّ الآتي: "في أحد الأيام من عام١٩٦٧م، شاهد سكان قرية حقل، قُبيل الظُّهر، طائراتٍ انتقلت من إسرائيل بمحاذاة جبال سيناء محلِّقةً فوق خليج العقبة، انتشر الناس بين الجبال والأودية وهم يراقبون الحدث"[٢].

فمن خلال تحديد تاريخ الحدث المستمَدِّ من الواقع، تأطَّر زمن القصَّة، الذي يتطلَّب الترتيب المنطقيَّ للأحداث؛ ولكن الاستباق السابق: (ستدخل)، أحدث مفارقة أفادت بمُعطى مكانيٍّ مهمٍّ، من حيث الموقع الجغرافيُّ، وقُربها من إسرائيل، فيكتمل المعطى المكانيُّ برسم تضاريسها من حيث وقوعُها على الساحل الشماليّ الشرقيّ من خليج العقبة، وإطلالتها على جبال سيناء في مصر من ناحية الغرب، وكثرة الأودية بها.

ويلتحق بالسرد وصفُ لحظة انقضاء الحدث بقوله: "بعد خمسة أيام عاد سليمان وعائلته إلى منزلهم الطِّينيّ في حقل، تلك الحرب استمرَّت لستة أيام، وانتهت بانتصار حاسم لإسرائيل.. عادت الأمور كما كانت في قرية حقل، مرَّت سنوات، الناس لم يَنْسَوْا ما يدور حولهم، لم يهتمَّ سليمان كثيرًا؛ فقد كان يفكِّر في الزواج..."[٣].

فقوله: (بعد خمسة أيام، استمرَّت ستة أيام وانتهت)، يتَّضِح الحذف الصريح المعلَن لوصف خمسة أيام من تأثير حرب إسرائيل على محافظة حقل، فهو لم يصف إلا اليومَ الأول؛ بقصد توثيق الحدث، ورسم حدودها، وتضاريسها، فتَبرُز العلاقة الجوهرية المتبادلة بين الزمان والمكان، التي تُنتِج مكانًا فنيًّا بامتياز، ويُتبِع الخلاصة (خمسة أيام)، بإيجاز يوضِّح فيه عودة الأمور بشكل طبيعيٍّ، ومن ثم يُتبعه بخلاصة أخرى بقوله: (مرَّت خمس سنوات).. هذا الانتقال السريع عبر الزمن يوضِّح أهمية الزمن في تحديد المكان، ورسم تضاريسه.

---

[١] العماوي، حميد، فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان، مصدر سابق، ص٥٩.
[٢] العماوي، حميد، فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان، مصدر سابق، ص١٠.
[٣] المصدر السابق، ص٦١.

وفي رواية (توارت بالحجاب) نتج عن تعطُّل السرد من خلال إبطائه بالوقفة رسمُ هيكلة أحد المنازل الفاخرة في تبوك؛ مما أحدث مفارَقة زمنية، فجاء في السرد: "اتَّجَه إليه كالذي يمضي إلى موعد كئيب.. اتَّجَه إلى هناك بعدما عَرَف اسم الحيّ والشارع، ومواصفات المنزل الذي فوجئ بأنه قصر كبير، وليس مجرَّد منزل صغير.. حين دخل إلى القصر، استقبلته بوَّابة خارجية تُشبه بوَّابات القصور الكبيرة.. كان الفناء واسعًا، وفي الجهة اليمنى اصطفَّت فيه ثلاث سيارات؛ اثنتان منها فارهة.. قطع مسافة طويله حتى دخل المضيف الخارجيَّ الذي يبتعد عن فيلا داخلية تحيط بها أشجار الزينة، وأشجار النخيل السامقة، كان المضيف مكوَّنًا من مجلس كبير، وإلى جانبه صالة طعام كبيرة، وغرف موزَّعة بانتظام، قابَلَه عامل آسيويٌّ يرتدي ثوبًا أبيضَ.. رحَّب به وقدَّم له القهوة..."[1].

فبظهور هذا الوصف الذي اعتمد على الرؤية البصرية للمكان، توقَّف السرد، ويتسلسل الوصف ابتداءً من الحجم الخارجيّ للمنزل، إلى البوَّابة، فالفناء والمضيف ومحتوياته، وهذا التدرُّج جاء في دقَّة؛ فهو يحدِّد المساحة الفاصلة بين المضيف الخارجيّ والفيلا، والمحسوسات من السيَّارات وأشجار الزينة، وعندما يصف مشهد العامل الآسيويّ بأنه يرحِّب به ويقدِّم له القهوة، يكون قد أضاف الحركة؛ مما يَنتِج عنه وصف دينامي للمكان، أسهم في تقديمه تعطُّل حركة السرد لأغراض فنية، منها تقديمُ المكان من خلال بثِّ المشهد الحيّ، فيُفيد في مُعطيَين؛ أوَّلهما: إيضاح الهيئة التي تتَّخِذها المنازل في البناء في تبوك من حيث موقعُ المضيف الخارجيّ، وأماكن ركن السيارات الداخلية في فضاء مكشوف داخلَ الفناء؛ مما يعكس ثقافة هيئة المنازل في تبوك. ثانيهما: تقديم العامل الآسيويّ القهوةَ ضيافةً دون تخيير، فيعكس هو أيضًا ثقافة المكان.

وتأسيسًا على ما سبق؛ تَبرُز علاقة المكان بالزمان، من خلال توظيف تِقْنيَات الزمن السرديّ؛ مما أظهر القيمةَ الجمالية للمكان؛ ففي رواية (الحدود)، ساعد المشهد في إبراز المواقع الأثرية، منها (قبر حالة عمار، والقلعة)، وفي رواية (الدود)، ساعد الاسترجاع، وإبطاء عجلة السرد في المشهد في إبراز قُرب تبوك من منطقتي الأردن وسوريا، وفي رواية (رقصة أم الغيث) ساعد التسريع في الزمن السرديّ من خلال الحذف والخلاصة على إسقاط الضوء على تيماء، ووصف الهيئة أو التحوُّل الذي يَطرَأ، والتي يصبح عليها المكان في شهر ذي الحِجَّة، وفي رواية (القار)، ساعدت الوقفة الوصفية في الوصف الدينامي في إبراز قيمة المكان، وإيضاح تفاصيله العُرفية من ناحية التصميم، وفي رواية (عزيزة) كان للحذف الافتراضيّ دور بارز في إظهار البنية الجمالية للمكان، فقد ساعد في رسم ملامح المكان قديمًا وحديثًا، مع العناية بتاريخه، وفي رواية (فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان) أفاد التسريع في الزمن

[1] العكيمي، عبد الرحمن، توارت بالحجاب، مصدر سابق، ص٧٣، ٧٤.

السرديّ المتمثِّل في الاستباق، والخلاصة، في رسم حدود وتضاريس محافظة حقل، وفي رواية (توارت بالحجاب) ساعد إبطاء السرد بالوقفة على إيضاح ثقافة تصميم ملحقات المنازل في تبوك.

الخاتمة:

بعد تحليل النصوص الروائية لاستعراض الظهور المكانيّ لمنطقة تبوكَ في الرواية السعودية عبر علاقاته النصية، تَخلُص الدراسة إلى نتائجَ عدَّةٍ، من أبرزها:

– حضرت تبوك بوصفها مكانًا في مجموعة من الأعمال الروائية لكُتَّاب من تبوكَ، ومن خارجها، فقد شكَّلت تبوكُ جزءًا مُهمًّا من نسيج هذه الروايات السَّرديّ، وجاء المكان فيها مُفْعمًا بالجماليَّات.

– أسهمت التنقُّلات المكانية داخلَ الرواية الواحدة، وتعدُّدها داخل فضاء الروايات أجمعَ، في إعطائها بُعْدًا جماليًّا لحضور المكان فيها.

– تَفاوُتُ الحضور بين تعدُّد الأمكنة والدلالات المتنوِّعة لها، فعَكَسَ مظاهرَ تاريخيةً وثقافية، أبرَزَت قيمتها الحضارية.

– تعدَّدت أشكال المكان بمَضامينها، وتَحدَّدت دلالاته التَّاريخيَّة والسَّياسَّية والاجتماعيَّة من تَعالُق القوى المؤثِّرة في المكان، والمتأثِّرة به.

– خرجت بعض الأمكنة عن كونِها مكانًا للإقامة الاختيارية، إلى الجبرية التي فَرَضتها سُلطة الحدث الطارئ؛ كالحروب والأمراض وفُقدان الأَحبَّة.

– ارتبطت مدينة تبوكَ في الرواية السعودية بالحالة النفسية للشخصيات والعلاقات الإنسانية الاجتماعية بين شخصيات الرواية الواحدة، ومدى تفاعلها معها، وارتبط ظهورها عمومًا إما بالأمان والحبِّ والانتماء، أو الرعب والكُره والنفور، أو يكون ظهورها مرتبِطًا بالقَهر الأُسريّ: ضجر الشخصية، انتقاد البيئة المجتمعية، الترحال، الذكريات الهدرة القصرية.

– يتأثَّر المكان بعلاقاته النصِّية، وللرؤية أثرٌ في إنتاج المكان، وتتَّضِح علاقتها بالمكان، وذلك من خلال تشكيل الفضاء المكانيّ والزمانيّ للنصّ، وإبراز الدوافع الخفيَّة لشخصياتها، وتقديم صورة مكانية لتبوك ومحافظاتها قبلَ وبعدَ ازدهار العمران؛ أي: في فترات زمنية مختلفة، وتصوير مشهد للبيوت، ورسم تشكيلها الداخليّ، ووصف الأمكنة التي مرَّت بها الشخصيات، أو أقامت بها.

– للشخصيات دورٌ بارز في التفاعل مع معطيات المكان واختراقه، وخلق هُوِيَّته، فهي تجتمع مكوِّنةً قيمة جمالية له، وتَخدُم الأفكارَ التي قامت عليها الرواية، وساعدت العلاقة فيما بينهما في تمثيل موقف الرفض من قيود السُّلطة المجتمَعية، وساعدت في إيضاح أحياء ومعالم منطقة

تبوك، وعكست القيم النفسية والأخلاقية والاجتماعية التي رَمَت إليها الروايات؛ لخَلق هُوِيَّة المكان.

– تَبرُز علاقة المكان بالزمان، من خلال توظيف تِقْنيَات الزمن السرديّ؛ مما أظهر القيمةَ الجمالية له، وساعَد في رسم تضاريسها الجغرافية، وإبراز مواقعها الأثرية، ووصف الهيئة أو التحوُّل الذي يَطرَأ على المكان.

– يرتبط المكان بالدرجة الأولى بنظرة الشخصيات وشعورها فيه، وما تَحمِله من أفكار حولَه، وأن متقلَّباتِ الشخصية النفسية، وما تُكابده من صراعات، تساعد في رسم المكان بنوع من الوضوح أو الغموض، والإيجاب أو السلب، والازدهار أو البَهَتِ، فالمكانُ يَظهَر متأثِّرًا بالعوامل النفسية بالدرجة الأولى.

– تميَّزت كلُّ رواية من الروايات – موضع الدرس– بجانب قويٍّ في إبراز الصورة المكانية لمنطقة تبوك عبر علاقاته النصية؛ فروايتا: (الحدود) و(تباوا) تَكمُن نقاط قوَّتهما في الوصف الجغرافيّ والتضاريسيّ للمنطقة، ورواية (نزهة الدلفين) في الصورة الموجزة المكثَّفة للمنطقة منذ أن سكنها الآراميون والأنباط والثموديون، وتراث كلٍّ منهم، ورواية (الدود) في وصف المناطق الحدودية، والنظرة المجتمعية في المدينة، ورواية (لا أحد في تبوك) في تجسيد الحدث التاريخيّ، وأما رواية (رقصة أم الغيث) فتَكمُن قوَّتها في إسقاط الضوء على التراث المكانيّ، والجانب الاجتماعيّ للمنطقة، ورواية (القار) في إبراز أحياء وشوارع المدينة الحديثة، ورواية (حياة بنصف وجه) في ملامح تبوك الشتائية، وعاداتها المجتمَعية في التعامل معه، ورواية (عزيزة) في رسم ملامح ولادة مدينة تبوك وامتدادها، ورواية (فزاعة حقل) في رسم ملامح تكوين محافظة حقل من قرية تتوزَّع حقولها الزراعية حول البحر إلى محافظة عمرانية، ورواية (توارت بالحجاب) في تسليط الضوء على القضايا المجتمعية، والمواقع الأثرية، ولا يعني ذلك أن كلَّ رواية من هذه الروايات تخلو من القوى الأخرى التي تميَّزت بها كلُّ رواية عن غيرها؛ بل على العكس، جات جميعها مكمِّلةً ومتمِّمة لبعضها البعض؛ كالجسد الواحد.

وفي اجتماع كلِّ هذه القوى الروائية، ظهرت وتكوَّنت صورة تكاد تكون تكامُليةً لمدينة تبوك، ومحافظتها، والقرى التابعة لها في الرواية السعودية.

التوصيات:

– دراسة الخصائص الأسلوبية للخطاب الروائيّ، في نقل الصورة المكانية ببُعْدَيها: النفسيّ والاجتماعيّ، في الرواية السعودية.

– دراسة الموروث الثقافيّ، والتراث الشعبيّ لمنطقة تبوك في الرواية السعودية.

– دراسة البعد التاريخيّ لمنطقة تبوك في الرواية السعودية.

قائمة المصادر والمراجع

أوّلاً: المصادر

البلوي، مطلق. (٢٠٠٨م). **لا أحد في تبوك**، الطبعة الأولى، مؤسسة الانتشار العربي: بيروت.

البلوي، مطلق. (٢٠١٥م). **عزيزة**، الطبعة الأولى، دار مدارك للنشر: الرياض.

الجهني، نايف. (٢٠٠٢م). **الحدود**، الطبعة الأولى، منشورات النادي الأدبي: تبوك.

الجهني، نايف. (٢٠١٢م)، **تباوا**، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت.

السهيمي، علوان. (٢٠٠٧م). **الدود**، الطبعة الأولى، دار الفارابي: بيروت.

السهيمي، علوان. (٢٠١٢م). **القار**، الطبعة الأولى، دار الفارابي: بيروت.

السهيمي، علوان. (٢٠١٥م). **حياة بنصف وجه**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: المغرب.

العكيمي، عبد الرحمن. (٢٠١٠م). **رقصة أم الغيث**، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت.

العكيمي، عبد الرحمن. (٢٠١٨م). **توارت بالحجاب**، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت.

العماوي، حميد. (٢٠١٧م). **فزاعة حقل الحراس والحبوب والغربان**، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت.

العلي، عبير. (٢٠١٢م). **الباب الطارف**، الطبعة الأولى، طوى للثقافة والنشر والإعلام، بيروت.

العليان، قماشة. (٢٠١٣م). **أنثى العنكبوت**، الطبعة الثامنة، دار الكفاح للنشر والتوزيع: الدمام.

المحيميد، يوسف. (٢٠١٠م). **نزهة الدلفين**، الطبعة الثانية، رياض الريّس للكتب والنشر: بيروت.

ثانيًا: المراجع: كتب عربية:

آبادي، محبوبة محمد. (٢٠١١م). **جماليات المكان في قصص سعيد حورانية**، (د. ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب: سوريا.

بحراوي، حسن. (١٩٩٠م). **بنية الشكل الروائي**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت: الدار البيضاء.

بوعزة، محمد. (٢٠١٠م). **تحليل النصّ السردي**، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت، لبنان.

الحاج علي، هيثم. (٢٠٠٨م). **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، الطبعة الثانية، مؤسسة الانتشار العربي: كتاب إلكتروني.

حسين، خالد حسين. (٢٠٠٠م). **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، الطبعة الأولى، مؤسسة اليمامة الصحفية: الرياض.

الزَّبيدي. محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني. (١٩٩٤م). **تاج العروس من جواهر القاموس**، الطبعة الثانية، ج١٨، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت.

زيتوني، لطيف. (٢٠٠٣م). **معجم مصطلحات نقد الرواية**، الطبعة الأولى، دار النهار: بيروت، لبنان.

عبد المطلب، محمد. (١٩٩٤م). **البلاغة الأسلوبية**، الطبعة الأولى، دار نوبار للطباعة: القاهرة.

عبيدي، مهدي. (٢٠١١م). **جماليات المكان، في ثلاثية حنا مينا**، الطبعة الأولي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.

عزام، محمد. (١٩٩٦م). **فضاء النص الروائي**، الطبعة الأولى، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر: اللاذقية.

العطوي، مسعد. (١٩٩٣م). **تبوك قديمًا وحديثًا**، الطبعة الأولى، مكتبة التوبة: الرياض.

العيد، يمنى. (١٩٨٣م). **في معرفة النص**، الطبعة الأولى، دار الأفق: بيروت.

العيد، يمني. (١٩٩٩م). **تِقْنيَات السرد الروائي في ظل المنهج البنيوي**، الطبعة الثانية، دار الفارابي للنشر والتوزيع: بيروت، لبنان.

فتحي، إبراهيم. (١٩٨٨م). **معجم المصطلحات الأدبية**، (د. ط)، دار محمد علي الحامي للنشر: صفاقس، تونس.

قاسم، سيزا. (١٩٨٥م). **بناء الرواية**، الطبعة الأولي، دار التنوير للطباعة والنشر: بيروت.

القاضي، محمد، وآخرون. (٢٠١٠م). **معجم السرديات**، الطبعة الأولى، دار محمد علي للنشر والتوزيع: تونس.

القصراوي، مها حسن. (٢٠٠٤م). **الزمن في الرواية العربية**، (د. ط)، مؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت.

لحمداني، حميد. (١٩٩١م). **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي للنشر والطباعة: بيروت.

مالك، فيصل. (٢٠٢٠م). **مقاربات نقدية وقراءات في الشعر والرواية والقصة القصيرة**، الطبعة الأولى، دار أسامة للنشر والتوزيع: عمان، المملكة الأردنية.

المحادين، عبد الحميد. (١٩٩٩م). **التقنيات السردية في رواية عبد الرحمن منيف**، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة للنشر: بيروت.

مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٨م). **في نظرية الرواية**، (د. ط) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت.

مريدن، عزيزة. (١٩٧١م). **القصة والرواية**، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر.

ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. (١٩٩٣م). **لسان العرب**، الطبعة الثالثة، مج١٣،٧،٥،٤،٣، دار صادر: بيروت.

نجمي، حسن. (٢٠٠٠م). **شعرية الفضاء**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: بيروت

نصير، ياسين. (١٩٨٦م). **إشكالية المكان في النص الأدبي دراسة نقدية**، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية: بغداد.

يقطين، سعيد. (١٩٨٩م). **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، الدار البيضاء.

ثالثًا: المراجع: كتب أجنبية مترجمة إلى العربية:

تزفيتان، تودوروف. (١٩٩٠م). **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء.

تزفيتان، تودروف. (١٩٩٢م). **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كُتاب المغرب: الرباط.

رابعًا: الدوريات العربية:

أبو شندي، عصام. (٢٠١٧م). **الحضور المكاني لمنطقة تبوك في الرواية السعودية**، مجلة المنارة، مج٢٣، العدد: (٤).

الشريف، معتوق. (٢٠٠٩). **لا أحد في تبوك من رواية إلى فيلم سينمائي**، صحيفة عكاظ، جدة، السبت ١٤/ فبراير/٢٠٠٩م، ٢١:٣٣.

خامسًا: المواقع الإلكترونية:

مِنَصَّة **بوابة الوفد المصرية**، ٢/ أكتوبر/ ٢٠٢٢م.