OPEN ACCESS
Received: 19 -06 -2025
Accepted: 09- 09-2025

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

The Rhetoric of Disquiet in Omaima Al-Khamis's Novel *Al-Warifah*

Dr. Bedoor Bint Mohammed Bin Nasser Al-Fassam *

balfassam@ksu.edu.sa

Abstract

This study explores how the rhetoric of disquiet is staged in Omaima Al-Khamis's novel *Al-Warifah* across multiple textual levels. It begins with the highly charged opening scene, dense with images of disturbance, anxiety, and apprehension, then moves to the narrative discourse, which oscillates between an ostensibly reconciled surface and a covertly oppositional layer, as the narrator withdraws, the third-person voice takes over, and devices such as dreams and luminous halos expose the heroine's inner unrest and contradictions. At the level of the body, the novel's imagery reveals a cultural discourse governing a conflicted relationship with the female body, presenting it in clashing postures shaped by the man's presence or absence—between harmony and openness on the one hand, and fragility and instability on the other. Spatially, "Bayt Alishah" appears as a disturbed quasi-character that seeks to discipline its inhabitants, while temporally the work adopts a fractured emotional time structured by associative memory and flashback rather than linear sequence. Finally, the study shows how antithesis and irony, grounded in semantic tension and dissonance, further inscribe disquiet into the novel's aesthetic and symbolic space.

Keywords: Expansive Rhetoric, Novelistic Image, Rhetoric of Disquiet, Saudi Novel.

* Assistant Professor of Arabic Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Humanities and Social Sciences, King Saud University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Fassam, B.M. C. (2025). The Rhetoric of Disquiet in Omaima Al-Khamis's Novel *Al-Warifah*, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *7*(4): 75 -91 https://doi.org/10.53286/arts.v7i4.2939

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2025/06/19م
تاريخ القبول: 2025/09/09م

بلاغة الاضطراب في رواية الوارفة لأميمة الخميس

د. بدوربنت محمد بن ناصر الفصّام*
balfassam@ksu.edu.sa

ملخص:

يهدف البحث إلى الكشف عن تمثيلات بلاغة الاضطراب الصورية والشعورية في رواية الوارفة على مستويات عدة، ابتداء بالمشهد الافتتاحي الحافل بصور الاضطراب، والمشحون بالقلق والتوجس، ثم على مستوى الخطاب الذي يتأرجح بين مستويين: مستوى ظاهر متصالح، ومستوى خفي معارض، كما يتخفى السارد ويحضر ضمير الغائب، وتستعمل تقنيات سردية كالأحلام، والهالات، التي تكشف عن اضطرابات الشخصية وتناقضها. أما على مستوى الجسد فقد كشفت الصور الروائية خطابًا ثقافيًا يحكم العلاقة المضطربة مع الجسد، إذ يتبدى في صور متناقضة تخضع لحضور الرجل وغيابه، متراوحًا بين الانسجام والانفتاح، والاضطراب والهشاشة. وعلى مستوى المكان، تبدو صورة الاضطراب جلية في العلاقة بين "بيت عليشة" والشخصيات، إذ يتجسد البيت في صورة شخصية مضطربة يحاول أن يخضع ساكنيه لسلطته. وفي مستوى الزمن، تبنت الرواية زمنًا وجدانيًا مضطربًا، لا يخضع لترتيب الأحداث، بل إلى منطق تداعي الذكريات ومبدأ الاسترجاع. كما أشار البحث إلى صور المقابلة والمفارقة التي يمكن أن يكون الاضطراب حاضرًا فيها، حيث يقوم النظام الدلالي فيهما على التوتر والتنافر، وهو ما ينسجم مع الفضاء المضطرب الذي تتحرك فيه الرواية.

الكلمات المفتاحية: البلاغة الرحبة، الصورة الروائية، بلاغة الاضطراب، الرواية السعودية.

* أستاذ الأدب والنقد المساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الملك سعود.

للاقتباس: الفصّام، ب. م. ن. (2025). بلاغة الاضطراب في رواية الوارفة لأميمة الخميس، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، ٧(4): 75- 91
https://doi.org/10.53286/arts.v7i4.2939

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

مقدمة:

يمكن للمنظور البلاغي الموسع مقاربة الرواية، مستوعبًا مكوناتها الخطابية وبنياتها اللغوية والأسلوبية والحوارية، ومنفتحًا على استراتيجيات الخطاب الروائي ووظائفه الجمالية، إذا سلمنا بمبدأ التجاوز والامتداد من الصورة الفنية المختزلة، إلى الصورة الروائية الموسعة، بمكوناتها اللغوية والذهنية والأجناسية والبلاغية التي تفرزها النصوص السردية.

ويخضع السرد إلى سمات دلالية وشكلية، تتحقق في سياق النص النوعي والجمالي، وتستمد أصولها من طبيعة الجنس الأدبي، ويخضع تحديدها إلى ذوق القارئ المتمرس وخبرته (مشبال، 2019، ص 24).

وفي رواية الوارفة لأميمة الخميس تتكثف الصور الروائية حول شعور الاضطراب بوصفه موضوعًا عامًا، وبؤرة أساسية، لها مظاهرها وتجلياتها، فيسعى البحث إلى النظر في بلاغة الاضطراب في الرواية، إذ تحفل بمظاهر الاضطراب على صعيد السرد، واللغة، والشخصيات، والمواقف، والأمكنة، والزمان، ويظل الاضطراب، وتبعاته، من قلق، وتوتر، وخوف، وتوجس، خيوطًا جوهرية تحكم بلاغة الرواية وتسيطر عليها.

ويهدف البحث إلى رصد ملامح بلاغة الاضطراب وتجلياتها في الرواية، بوصفه إطارًا بلاغيًا واسعًا يحكم السرد ويشكل رؤية السارد، وحافزًا حيويًا في بناء الشخصيات وطبائعها، وتحريك الأحداث، ورسم جغرافية الأمكنة وسماتها، وتعني بلاغة الاضطراب: الأشكال التصورية التي تمثل، وتجسد، وتشخص، الاضطراب بوصفه موضوعًا، وما تستند إليه من إمكانات بلاغية وسردية، تكشف مظاهر الاضطراب، وما يمثله من أقوال، وأفعال، وصفات وغيرها، في محاولة للإجابة عن السؤال التالي: كيف تحضر بلاغة الاضطراب في الخطاب؟ وما تجلياتها؟ متوسلًا في مقاربته بالمنهج الوصفي التحليلي، وما جاءت به دراسات البلاغة الرحبة وهي "بلاغة تقوم على مراعاة الخصوصية التعبيرية في كل نوع أدبي ورصد سماتها الفريدة، وهذا الرصد يتحقق بالتفاعل مع النصوص أو الأعمال، وليس بتجريدها في مقولة الجنس..." (مشبال، 2019، ص 18)، فتتعاطى مع جميع الأجناس الأدبية، وتستشرف سمات العمل الأدبي ودلالته وقيمه.

ولم تنفرد دراسة متخصصة فيما قدمناه من محاولة البحث عن بلاغة الاضطراب في رواية الوارفة على وجه الخصوص، ولا شك أن الدراسات التي قد تتقاطع مع موضوع البحث كثيرة، سواء تلك التي تعنى ببلاغة الصورة الروائية على مستوى التنظير والتأسيس من جهة، أو الدراسات التي طبقت مفهوم الصورة الروائية على نماذج سردية من جهة ثانية، أو تلك التي تعنى بدراسة رواية الوارفة من جهة ثالثة.

وسأذكر من الصنف الأول دراسات نقدية، اتكأ عليها البحث في بعده النظري وهي:

دراسة: (محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، 1994).

دراسة: (شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، 2010).

دراسة: (محمد مشبال، وآخرين، بلاغة الصورة: محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد، 2019)، وفيها فند مجموعة من الباحثين مشروع محمد أنقار النقدي والإبداعي، ومنها ممارساته التنظيرية والتطبيقية في حقل الصورة الروائية ودراسة الآخر على وجه الخصوص.

وفي الصنف الثاني من الدراسات السابقة، فقد قارب بعض الباحثين مفهوم الصورة الروائية في نماذج روائية منها: دراسة (أمينة الجبرين: الصورة السردية في رواية القندس: دراسة في السارد وتجليات الانكسار، 2016)، ولها دراسة أخرى أيضًا بعنوان: (الصورة السردية في رواية "جرما الترجمان" دراسة في السارد وتجليّات قلق الوجود، 2012)، ودراسة (سارة قطاف والشريف مهوبي: بلاغة السرد من الاستعارة إلى الصورة السردية الموسعة دراسة في رواية الغجرية لوئام المددي،

2022)، و دراسة (محمد حمداوي، عبدالمجيد بوفرعة: بلاغة الصورة السردية في رواية الذاكرة المنسية للزهرة الرميح، 2024)، وله كذلك دراسة بعنوان: (تجليات بلاغة الصورة السردية في رواية مخالب المتعة، 2024)، ودراسة (شيماء الطوخي، بلاغة الصورة الروائية في أوراق شمعون المصري لأسامة الشاذلي، 2025م)، وغيرها من الدراسات التي تقارب الصورة الروائية بوصفها موضوعًا مهيمنًا على سجايا السرد ومكوناته.

أما في الصنف الثالث من الدراسات السابقة، وهي الدراسات التي تتخذ رواية الوارفة مدونة للبحث، وميدانًا للمقاربة النقدية، فقد تنوعت الدراسات في جوانب النظر للرواية من زوايا مختلفة غير النظر في الصورة الروائية، منها على سبيل المثال: دراسة (أحمد صبرة، قلق الهوية في الرواية النسائية السعودية الوارفة لأميمة الخميس نموذجًا، 2009)، ودراسة (إبراهيم خليل، اللغة والمكان في رواية الوارفة، 2010) ودراسة (هيفاء العجلان، الذات الواصفة في رواية الوارفة، 2023) ودراسة (خلود الدغيلبي: تقنيات التشويق في رواية الوارفة لأميمة الخميس، 2024) وغيرها من الدراسات.

والملاحظ أن هذه الدراسات -وإن كانت تدرس الصورة الروائية، أو اتخذت نموذج البحث مدونة لها- لكنها تنطلق من منظور مختلف عما نحن بصدده، من مقاربة لصورة الاضطراب على وجه التحديد، وتبلورها بطريقة واعية ضمن سياق الرواية، وعلاقتها بماهية السرد، ومكوناته النصية، والحكائية، والبلاغية.

وقد جاء البحث في مقدمة، ومدخل نظري في البلاغة الرحبة وبلاغة الرواية ومفهوم الصورة الروائية، تلاه تجليات بلاغة الاضطراب في الرواية ويندرج تحته خمسة عناوين هي: الخطاب المضطرب: التأرجح والغياب والهالات والأحلام، والجسد المضطرب: الاختلال والتوازن والتسليع والحجب، والمكان المضطرب: تبادل الأدوار وهشاشة السلطة، والزمن المضطرب: التداعي والتشظي، والصور المضطربة: المقابلة والمفارقة، ثم ختم بخلاصة لعمومه ونتائجه.

البلاغة الرحبة وبلاغة الرواية:

البلاغة الرحبة لا تكترث بالتسميات البلاغية بقدر ما تهتم بوظيفتها الجمالية، وعلاقتها بالجنس الأدبي الذي تنتمي له، وهي بلاغة تأويلية، بمعنى أنها تنظر إلى الموضوع في ضوء مظاهره البلاغية أو التخييلية، ثم تعطي الأهمية الأكبر للتأمل الإنساني فيه، فتستشرف قيمه وقدرته على التصوير، وإمكاناته الإقناعية والتواصلية (مشبال، 2019، ص 19)، وهي بلاغة غير علمية بالمعنى الذي ترومه المناهج النقدية التقليدية؛ لأنها تعتمد على ذوق الناقد وصوت النص، دون تواصيف اصطلاحية، أو ضبط مقنن أو قولبة صارمة تفسد الروح الإبداعية للعمل الأدبي، وتضيق مساحة البوح والاسترسال النقدي، لكنها في الوقت ذاته تخضع لمنظور نقدي مرن وراجح ومتحرك، فهي ليس بلاغة انطباعية تعتمد كليًا على الذاتية والذوق والحدس، بل تنظر إلى النص بحميمية ورفق وإمتاع، فتبرز جانبه الإنساني وتقربه إلى المتلقي، وتنسجم معه ضمن نمذجة منحوتة من طبيعته الأجناسية، وتحت إطار مفاهيم نقدية هي: الصورة الروائية، والسمات، والمكونات، وتساند هذه المفاهيم معًا (مشبال، 2019، ص 20).

وعطفًا على ما سبق، يمكن تحديد موضوع السمات، وهو الأقرب إلى تصوير البلاغة الرحبة وبلاغة الرواية، في كونها إمكانية بلاغية لها قيمة تعبيرية تفرزها سياقات لم يألفها النظر البلاغي، وتتساند السمات مع المكونات النوعية، إذ تتجلى في حقل الأجناس الأدبية، وتحقق وظيفة جمالية ينصهر فيها الشكل بالمحتوى، وتأتي في المفردة والجملة والمقطع، كما تتعدد مصادرها لتشمل الأنماط السلوكية للبشر، والأخلاق، والطبائع، والأمزجة، والمذاهب الفنية، ومثال ذلك سمات البساطة، والتدرج، والتوازن، والتأمل، والمراوغة، والإيحاء، والسخرية، والتوجس، وغيرها من السمات المضمونية والشكلية (مشبال، 2019، ص 22).

كما يمكن تعريف الصورة الروائية بالنظر في الحدود العامة لها، دون تقييدها بقواعد تحجم من اتساعها وقدرتها على الجمع بين عناصر متضادة، ومن مستويات مختلفة تعيد تشكيل المدركات، إذ تتصف الصورة الروائية بالتعميم؛ لأنها "نقل لغوي لمعطيات الواقع. وهي تقليد وتشكيل وترتيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي، موغلة في امتداداتها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والإثنية، جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل ذلك، هي إفراز خيالي" (أنقار، 1994، ص 15).

وتتكون الصورة الروائية داخل بنية النص الذهنية، وتمتزج بلغته، ومشاهده، وشخصياته، وموضوعاته، وبالتالي فهي تنتقل إلى ذهن المتلقي، وتثير فيها انطباعات نفسية تتعلق بها، وهي ليست اعتباطية، بل خاضعة لمظاهر تشكل معقدة، تتفاعل مع رؤية النص وسماته النصية وغير النصية، بحيث تتحول إلى معطى جديد يسيطر على النص والمتلقي.

كما تخضع الصورة الروائية إلى عدد من المبادئ العامة، التي تهدف إلى بيان مفهومها، وحدودها، ومهامها، داخل النص الروائي، لعل أبرزها مبدآن، الأول: مبدأ الفعالية بين الجزئي والكلي، ويعني: تفاعل العناصر الكلية التي تهيمن على النص الروائي (طاقة النص التعبيرية)، مع العناصر الجزئية (العناصر اللغوية المختلفة الداخلة في تكوينه)، والثاني: مبدأ تجذر الصورة الروائية في أصل الجنس الروائي، فهي تستمد ماهيتها، وقوانينها، ونكهتها، من طبيعته النوعية (مشبال، 2019، ص 48).

ووفقا لهذين المبدأين، يمكن النظر في الموضوع بوصفه صورة روائية، إذا تحول إلى معطى ذي معالم خاصة تقتضي "منهجية تراعي الخصوصيات الجمالية لكل صورة، وزوايا النظر، وصيغ التقديم، وضبط المسافة القائمة بين الكاتب والموضوع من ناحية، وبين الراوي والموضوع من ناحية ثانية، إضافة إلى أساليب السرد، ثم سلطة السياق التكويني للنص" (مشبال، 2019، ص 50).

وقد ترتبط الصورة الروائية بدائرة محددة من الدلالات، كأن يكون موضوعها موضوعًا واحدًا مثلًا، لكنها لا تتحقق إلا من خلال قدرتها على الاستحواذ على النص بواسطة نسقها المجازي، وإيقاعها الدرامي والممتد، وإفرازاتها وتكثيفها الشعوري، وتداخلها بين الزمان، والمكان، والشخصيات الروائية، وجماليات النص، وصوره الكلية والجزئية، وهي تخضع إلى إسهام المتلقي ودوره في اكتشاف عناصرها، وعلاقاتها، وأدوارها، فوجود القارئ المضمر، وإسهامه في عملية التلقي، وإنتاج الصورة، عبر عمليات التأويل والمشاركة من جهة، وميوله وتوجهاته وعوالمه من جهة أخرى، وكفاءته النقدية ومحصلته الثقافية من جهة ثالثة، يخلق حالة حاسمة في توجيه القراءة وفاعليتها وقدرتها على بعث النص إلى وجود جديد.

تجليات الاضطراب في رواية الوارفة

إن تحول موضوع ما في الرواية إلى صورة روائية يخضع لثلاثة شروط: الوظيفية، والاندغام في سياق معين، وتحقق الاندغام بواسطة شبكة من المكونات (أنقار، 1994، ص 23)، بمعنى أن حضور موضوع ما في الراوية لا يكفي ليكسبه صفة الصورة الروائية، بل ينبغي أن يتحقق حضوره بوظيفة بنيوية وجمالية، من خلال اشتغاله داخل سياق جنس أدبي، وبواسطة المكونات الجنسية والنوعية.

ويتشكل موضوع الاضطراب في رواية الوارفة من آليات الجنس الأدبي ومظاهره ونسيجه، فالرواية لا تكتفي بطرحه موضوعًا يحيل إلى مرجعه الواقعي أو التخييلي فحسب، بل تنتجه بوصفه صورة روائية، ساهمت العناصر الجزئية والكلية في صناعتها وتأسيسها، واستجابت لها سائر المكونات والسمات النصية على مستوى السرد والأحداث والشخصيات، وولدتها

إمكانات الجنس الأدبي لإعادة رؤية النص، وفق منظور جمالي يعكس اضطراب الذات الإنسانية، وتوتر صلتها بداخلها والآخر، والمكان والزمان.

ويمكن النظر أولًا في عتبة البداية أو المشهد الافتتاحي إذ يشكل عنصرًا مهمًا من عناصر النص الروائي ويمثل لقطة الاتصال الفعلي بين المرسل والمستقبل في رحلة النص وعوالمه (دي لينكو، 2002، ص 58)، ويأتي المشهد الافتتاحي غالبًا في شكل مفتوح وممتد خارج عن التحديد، وليس له معايير كمية أو كيفية صارمة، بمعنى أن للروائي خياره في خلق بداية أطول من الجملة قليلًا، أو وحدة افتتاحية صغيرة، إلى حدود صفحة أو أكثر (أشهبون، 2013، ص 25)، لكنه يشمل عناصر سردية ويقف على وظائف عديدة تتمثل في التقديم، أو التأطير، أو التمهيد، أو التحفيز، أو غيرها من الوظائف، وتتميز صورة المشهد الافتتاحي في الروايات، بوظيفتها المرجعية التي تحيط بكل الصور والمشاهد اللاحقة، حيث يعد المشهد الافتتاحي تجسيدًا لصورة بنائية ينتظم حولها محيط الرواية (أنقار، 1992، ص 40).

وتقدم الوارفة في مشهدها الافتتاحي نموذجًا دالًا على تحول موضوع الاضطراب إلى صورة روائية، منذ عتباتها الأولى:

"عندما بدأت تقف على قدميها وتكابد خطواتها الأولى، كانت ترفض أن يلتقط أحدهم يدها ليسير بها أو يعضدها، هي من كانت تصر على أن تتشبث بالكف الكبيرة أو تستعين بالأثاث دون أن تسلم أصابعها الدقيقة لأحد، لربما كانت تريد أن تسيطر على أول تحدياتها، أو لعله مطالع حدس غامض واكتناه مبكر أمام بوابة الحياة يخبرها بأن الحياة مغوية غير آمنة ومن الممكن أن تتفلت حبالها من يدك فجأة ليتناهبك الهباء. لكن لاحقًا وبعد سنوات عديدة وجدت أنها لا تستطيع أن تسيطر على كل أمر، ولا بد أن تترك شيئًا للصدفة أو العبث أو لربما نبوءة مؤجلة على طرف الهلال" (الخميس، 2010، ص 5).

يتأرجح هذا المشهد بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين تداعي الذاكرة والرغبة، والوعي المتأخر بوهم السيطرة، كما يحفل بتحركات مضطربة مشحونة بالغموض، والقلق، والتوجس، والتهديد المحتمل من الآخر، فالجوهرة تكابد، وترفض، وتصر، ثم تتشبث، وتستعين، ولا تسلم، ثم تحاول السيطرة على نفسها وتحدياتها وحياتها، لكنها تدرك لاحقًا أنها لا تستطيع ذلك، ويجب أن تترك دورًا للصدفة أو العبث أو المعجزات، هذا الاضطراب في الحركة والوعي، وما يتبعه من توجس، وغموض، وشك، وخوف، سيمتد مع (الجوهرة) مستحوذًا على السرد ومكوناته، وحاضرًا في التجربة الحكائية، ليس بوصفه معطى سرديًا مباشرًا، أو حالة شعورية فردية أو جمعية، بل تجربة إنسانية عميقة، وبناًء صوريًا تتوالد عناصره من اشتغال الرواية على طبقات الوعي، وسرديات الخطاب وتمفصلاته.

وتأسيسًا على ما سبق، فقد تجلى الاضطراب في الرواية في تشكلات بلاغية وصورية تتمثل فيما يلي:

1. الخطاب المضطرب: التأرجح والغياب والهالات والأحلام

يتأرجح الخطاب في الوارفة بين مستويين: مستوى ظاهر يتصالح مع الذكور ويقدم لهم ما يريدون، ومستوى خفي يكشف صوتًا نسويًا حادًا، يمور بصراعات داخلية وخارجية (صبرة، 2009، ص 32)، ويشكل هذا التردد بين الرضا والغضب، والقبول والرفض، اضطرابًا على مستوى الخطاب، كما يتخفى السارد، ويحضر ضمير الغائب للحديث عن الشخصية (الجوهرة) وعلاقاتها مع شخصيات أخرى، فيتمظهر السارد في صورة الراوي العليم، ويعني: الراوي الذي تفوق رؤيته رؤية الشخصيات، ويعرف كل شيء، ويحضر في كل مكان، مستعملًا ضمير الغائب على الأغلب (بو عزة، 2010، ص 77).

واستعمال ضمير الغائب في السرد هو أول مظاهر الاضطراب على مستوى الخطاب، الذي يبدأ من قلق واضح حول الهوية، يظهر في فعل الكتابة نفسه، إذ اختارت المؤلفة منطقة وسطى بين رغبتها في كسر الصمت، ورغبتها في المحافظة على روابطها مع المجتمع وقيوده آنذاك، واستخدمت ضمير الغائب خشية التماهي مع (الجوهرة)، وفي الوقت ذاته صاحبت (الجوهرة) إلى النهاية، فلم يكد يخلو أي مشهد في الرواية من حضورها (صبرة، 2009، ص 37).

هذا الاستعمال لضمير الغائب يعكس رفضًا لتحمل تبعات التجربة الإبداعية، وحجبًا للأنا الكاتبة من جهة، وتموضعًا سرديًا يحمل أبعادًا نفسية ودلالية من جهة أخرى، إذا يختفي صوت الشخصية ويتوارى خلف ضمير السارد الغائب حتى في أكثر اللحظات سرية وخصوصية وحميمية، من قبيل مشهد بلوغ (الجوهرة) أو تغييرها لملابسها: "كانت تغير ملابسها خلف خزانة الملابس...لبست صدرية أول مرة بعد أن دستها لها أمها بخجل وحذر... وقتها شلها الخجل لثوان وامتقع وجهها. فنبرة أمها كانت تحمل توبيخًا مبطنًا على ذنب لا تعلمه ولم تقترفه، وأحست بنفس الشعور بالخزي، عندما حاولت أن تخفي عنها دورة أهلتها الأنثوية..." (الخميس، 2010، ص 12)، أو مشهد وفاة أمها وتغسيلها: "لم تدفق عليها دفقة ماء واحدة وهي مسجاة فوق آلة غسل الموتى في ساحة بيتهم الخلفية أمام مدخل الحريم الخلفي، تركتها لعمتها التي كانت تمقتها وامرأة مجهولة لا تدري من أين وكيف حضرت؟" (الخميس، 2010، ص 13)، أو مشاهد شهر العسل في زواجها: "طلب منها وألح أن يستحما سويا.. ولكنها رفضت وتمنعت وخجلت... فحاصرها بالترجي والقبلات وحملها باتجاه المغطس... وانزلق في المغطس المليء بالماء والرغوة كطفل يترقب صينية الإفطار التي ستجلبها له أمه..، وهما داخل الرغوة سألها عن سبب قساوة الشعر في ساقيها، شبهها بذقن الرجال، ومن ثم طلب منها أن تخرج من المغطس... ومن ثم تغادر الحمام نهائيًا" (الخميس، 2010، ص 14).

في هذه المشاهد ومثلها، يعمد السارد إلى كشف مشاعر (الجوهرة)، ويصور انفعالاتها، ويستبطن دواخلها، وما يعتريها من أفكار، وذكريات، وتأملات، ويستعمل ضمير الغائب لينقل المكبوت واللاوعي، بصيغة تخفي الأنا على مستويين: أنا الكاتبة وأنا الشخصية، إذ يمارس ضمير الغياب حالة من التمويه، تخفي الكاتبة به صوتها، وصوت الشخصية، خلف صوت السارد الغائب، لكنها في الوقت ذاته تلتصق بالشخصية (الجوهرة)، وتنصهر معها وتقترب من دواخلها، وتجاربها الحسية والشعورية، مما يشكل علامة على اضطراب تمثيل الذات، بين البوح والصمت، والاعتراف والإنكار.

وإلى جانب ذلك، يكثر استعمال تقنيات سردية كالأحلام، والهالات، بوصفها عوالم نفسية للشخصيات وانفعالاتها، وعواطفها، وهواجسها، وشعورها اللاوعي تجاه ذاتها والآخرين، وتعرف الهالة (Aura) بأنها: "مجال من الأشعة الكهرومغناطيسية المنبعثة من الجسم" (شرابي، 2023، ص 13)، وتقر بعض الثقافات بأن لكل إنسان هالة على شكل بيضاوي، عبارة عن جسم أثيري، يتكون من ذبذبات وموجات تحيط بالجسم الفيزيائي (شرابي، 2023، ص 15)، لكنها ظهرت في الرواية بوصفها حالة انتابت (الجوهرة) في طفولتها استدعت هلع أمها، وترددها على الشيوخ، خشية أن تكون ابنتها ممسوسة، حين أخبرت أمها عن أضواء تراها حول الناس حينما يتحدثون، ثم أصبحت تهمس لأمها عن ألوان، وأشخاص، يطلون من وراء كتفها على شكل أطياف، تحولت فيما بعد إلى تجسيد كامل لكائن حي.

ويمكن النظر في سردية الهالات على مستوى الخطاب، حين تتشكل على نمط صورة غير منطقية، لكنها مؤثرة في مآلات السرد، وعناصر الشخصيات، فقد ظهرت الهالات في الرواية أكثر من أربع عشرة مرة مرتبطة بشخصية ما تراها (الجوهرة)، حيث كانت ترى في محيط الشخصية، أو خلفها، صورة، أو لونًا، أو ضوءًا:

" حينما تتحدث أدريان تتجلى في مجالها الأثيري سيدة الفواكه ذات رائحة منعشة نفاذة" (الخميس، 2010، ص 22).

"وهمست في أذنها بأن هناك سيدة مسنة مصنوعة من قش وسنابل تطل من وراء رأس (أمي هيا)" (الخميس، 2010، ص 23).

"الهالة التي تحيط بأمها خضراء منعشة... تظهر من خلف أمها شجرة نخيل، قرينة أمها كانت نخلة " (الخميس، 2010، ص 23).

"فلم يتبد في هالتها سوى نافورة، لا تدري هل هي نافورة أم نبع مياه كبريتية عارم" (الخميس، 2010، ص 62).

"وبعد زواجها لم يعد يتبدى لهما في المحيط الأثيري الذي يحيط به سوى تلك الفقمة الرمادية" (الخميس، 2010، ص 11).

إن ظهور الهالات يعد اضطرابًا صريحًا في الذهن وفي الرؤية من جهة، وفي علاقة الدال بالمدلول من جهة أخرى، فحين تتبدى مثلًا صورة الفواكه في محيط (أدريان) بوصفها هالة أو صورة تصاحبها، فإنها علامة معجمية، لكنها خاضعة لتغيير دلالي، يؤدي إلى اضطراب العلاقة بين سياقها اللغوي، وسياقها التأويلي، ثم إن هذا السياق التأويلي ينقل الهالة، أو الصورة، أو اللون، من بعدها الروحاني، إلى بعد رمزي، يخلخل نظام المرجعية الذي تؤول إليه، فصورة الفواكه تصف طاقة حية تنسجم مع جسد (أدريان)، مع ما تحمله من لون وتنوع وحلاوة وعطر، وتعكس وعيًا جسديًا متزنًا ومفعمًا بالحياة.

وهكذا الحال حين تبدت سيدة القش والسنابل خلف جدة (الجوهرة)، فاتخذت الهالة بعدًا أنثروبولوجيًا ينتمي إلى رموز الأرض، والنبات، والحصاد، وقد امتد ذلك إلى الأم أيضًا التي تبدت هالتها في صورة نخلة، كما ترجمت هالة (سارة بنت يحيى) اندفاعها، وتقلبات مزاجها، وفيضها العاطفي، في حين أحالت هالة (طلال) طليق (الجوهرة) إلى صورة ساخرة، تجمع بين اللزوجة، والحجم، واللون الرمادي، ولذا كانت الهالات من أكثر البنى السردية اتساعًا في الرواية، إذ استحالت إلى عنصر وصفي خارجي يعكس دلالة رمزية، ويحيل إلى عوالم الشخصيات، وسماتها، وصفاتها، فالهالة ليست ضوءًا، أو لونًا، أو صورة فحسب، بل خلفية رمزية، ولغة خفية مجازية، وتمثلات غير طبيعية، تعبر عن الروح، وتترجم الوعي، في تشكل بصري يعكس اضطرابات الشخصية الرائية والمرئية.

وكما الهالات، جاءت الأحلام مكررة في أكثر من سبعة مواضع، دالة على الاضطراب على مستوى الخطاب، إذ تظهر الأحلام بنية موازية، أو استباقية للأحداث الحقيقية، ومنطقة مضطربة بين الواقع والخيال، وبين الوعي واللاوعي، وبين الحقيقة والوهم، فيأتي الحلم محملًا برموز تكشف حالة من القلق، والصراع، والتوجس، والريبة:

"تحلم بعساكر وضباط وسيمين ببزاتهم العسكرية، المكوية المنضبطة، تعللها بأنها تعمل في مستشفى الجيش، ولكن قد يكون الضابط هو الرجل القوي صاحب السلطة، فتحنق من أحلامها" (الخميس، 2010، ص 237).

"ولكنها حلمت يومًا بالطبيب الاستشاري (أبو بطيخة) وعلى ثوبه يصعد صرصور بشوارب بنية" (الخميس، 2010، ص 237).

"لا تدري هل هو حلم يتكرر أو رؤية تخترق شفافية ذلك البرزخ البنفسجي الذي يطوق أرض النوم، حيث ترى دومًا مخلوقات بجذع رجل وجسم حصان يطاردونها ويطوقونها" (الخميس، 2010، ص 106).

"رأت بأنها في مدخل بيتهم الخارجي وهي تحاول أن تخرج القط، ولكن القط يقاومها، لكنها في الحلم نجحت في النهاية بإخراجه... ولكن ما لبثت أن رأته يدخل من تحت فتحة الباب، دخل يزحف مستلقيًا على ظهره وقد تحول إلى مخلوق بشري صغير..." (الخميس، 2010، ص 32).

يعكس الحلم عوالم الإنسان ودواخله وواقعه النفسي، كما يرتبط الحلم بتكنيك السرد، عبر تمفصلاته الواعية وغير الواعية (مبروك، 2002، ص 258)، وفي الوارفة، لم يكن حضور الأحلام اعتباطيًا أبدًا، فقد شكلت بنية سردية مضطربة تفتح الخطاب على عوالم غير واقعية تزعزع مرجعياته الحقيقية، وتفضح توتراته، فيمتد النص فيها من حيز الحقيقة والوعي، إلى حيز المجاز واللاوعي، ويتأسس من هذا الانزياح وحمولاته الرمزية سردية الاضطراب التي تنبع أولًا: من طبيعة الحلم الذي يقع في منطقة عمياء بين الشعور واللاشعور، وثانيًا: من البنية السردية في الخطاب، إذ لا تتسم الأحلام

بالفكرة الواضحة، والتسلسل المنطقي، بل تأتي مشبعة بالتشظي، والتوتر، والتضارب، والدلالات المعكوسة، والتحولات المفاجأة، كما تحيل إلى شعور متناقض، وصراعات داخلية، ورغبات مشوشة ومكبوتة تكسر منطق السرد الواقعي، وتقوضه.

2. الجسد المضطرب: الاختلال والتوازن والتسليع والحجب

شكل الجسد مكونًا وموضوعًا وملمحًا هامًا في دراسات الرواية، واهتم الكثير من النقاد بالنظر في تشكلاته وإشكالاته، ورمزيته وإحالاته، ومضمراته وتعبيراته، وعلاقتها بالأنساق، والمتغيرات الاجتماعية، والثقافية.

يقدم جسد (أدريان) مثلًا، وهي أنموذج للزوجة السعيدة التي تحظى بدعم شريكها، في صورة معمارية متماسكة ومتوازنة وجميلة، ليتجاوز حدود البدن المادي إلى الهوية التي تقابل بها العالم: "وتبدو أحجار روحها مصففة ومتوازية بعناية كأنها فسيفساء إيطالية جذابة، تستيقظ في الخامسة صباحًا وتؤدي تمارين رياضية لمدة ساعة وتستحم وتضع (لوشن) وعطرًا من نفس الماركة وتأتي متوردة فواحة، روحها تنزلق داخل جسدها بانسجام واطمئنان، تقول لها: جسدي الذي أستقبل العالم عبره، هو أيضا يقدمني إلى العالم، ألا يستحق ساعة واحدة من يومي للاعتناء به" (الخميس، 2010، ص 7).

يأتي ذلك منسجمًا مع صور الالتزام، والإتقان، والانضباط والوعي التي تلتزم بها (أدريان): الاستيقاظ مبكرًا، والرياضة، والعناية التي جعلتها مثل وردة فواحة تنساب داخلها الروح بخفة، وتوافق يؤهلها لمواجهة العالم، في المقابل كانت زميلتها (مضاوي)، التي تحمل صفات تقوض النموذج الأنثوي التقليدي: "مضاوي سمراء طويلة بصوت أجش وشعر محلوق قصير للغاية، وعندما تتحدث سرعان ما يومض في قاع عينها ذلك الرجل المعتقل في جسد امرأة خائف ومتوار ينتظر فقط أن تعطيه إشارة الأمان والقبول ليبدأ خطواته الحذرة إلى الخارج" (الخميس، 2010، ص 27)، فيكشف جسدها وجودًا ذكوريًا خائفًا ومعتقلًا داخله، ورغم هذا الظهور المختلف الذي يمثل جسدًا هجينًا، وزعزعة نفسية، وهوية مضطربة، فإن تشبهها بالرجل يمنحها طاقة مضيئة، فتغدو مثل بؤرة ضوء متوهجة، ومتقدة، ولامعة، وتنسجم كلماتها مع دواخلها وتأتلف مع المكان:

"مضاوي وكريمان بؤرتا الضوء في المجموعة، يتكثف الطيف حول أجسادهن، يتكلمن بصوت مرتفع أمام الاستشاري والطلبة، هناك صلة تلقائية بين كلماتهن وما في رؤوسهن" (الخميس، 2010، ص 27)، لكن صورة هذا الانسجام ما تلبث أن تقابلها (الجوهرة) بصورة مضطربة: "تشعر هي حينما تتحدث بانقطاع ما بين جيشانها وعواصفها الداخلية أن كلماتها وتعبيراتها تتفلت منها، تشعر بالتشتت والعجز عن نظمها حبات متوالية في خيط التعبير باللغة الإنجليزية يجعلها كأنها تستجلب المياه من آبار سحيقة فلا يصعد لها سوى ماء شحيح عكر" (الخميس، 2010، ص 27).

ثم يعود التوازن مرة أخرى مع (الدكتورة سمر)، التي تنسجم مع جسدها مثل رداء مريح، تلبسه بوعي، وبمحض إرادتها، مع حضور مكاني لصالة المنزل الذي يضفي على الصورة حميمية تؤكد انسجام الجسد واتزانه، كما أنها تتحدث بانسيابية وتلقائية، لأنها تنعم بأب منصت يغذي صوته صوتها ويمنحه قوته وصداه: " الدكتورة سمر.... تتحدث بشكل منساب وتلقائي كأنها في صالة منزلهم والكلمات تغرفها من بحيرة أعماقها الهادئة بسلاسة، شعرت بأن روح سمر ترتدي جسدها بانسجام وتوافق...لربما أبوها كان يستمع لها وهي تتحدث بفخر واعتزاز" (الخميس، 2010، ص 88).

ومرة أخرى يقابل هذا الانسجام اضطراب (الجوهرة): "لم يكتمل حوار لها مع عثمان المسير في السابق أقصاه عشر دقائق وكانت كلماته تتدحرج نحوها فوق نسيج التوبيخ أو النصح على الغالب، لذا ستبدو حتمًا جوفاء...ولربما تصاب بالبكم" (الخميس، 2019، ص 88).

كما يأتي في مقابل صورة الجسد الواعي والمتزن والمشع لدى (أدريان) و(مضاوي) و(الدكتورة سمر)، اللاتي يجمع بينهن حضور الرجل بوصفه محفزًا وداعمًا، أو بواسطة التحايل على الدور الجندري عبر التشبه به، يأتي جسد (سارة بنت يحيى) بوصفه بوابات مفتوحة تستقبل العالم، وترتشف أفراحه بلذة وشغف، فيغدو الجسد مكانًا مفتوحًا لطاقة غير منضبطة، ولحيوية طافحة، لكنها مضطربة وغير مستقرة، فثمة أقفال لهذه الأبواب، وصناديق كنز مختبئة تنتظر الاكتشاف والعثور، وهو ما يعكس التقلبات المزاجية والوعي غير المستقر لدى (سارة بنت يحيى)، التي تبحث عن لذات تذوب وتختفي سريعًا، مثل الآيسكريم الذي تحب: " كانت سارة بنت يحيى تحب الآيسكريم، تتذكر الجوهرة أن كل الفتحات التي في جسد سارة كانت ترتشف الدنيا من حولها بلذة وشغف، كان هناك دومًا بوابة تعالج أقفالها وحقيبة كنز مختبئة في مكان ما حولها ينتظر اكتشافها، وطفرات مزاجية بين أرجوحة الفرح والخيبة" (الخميس، 2010، ص 80).

هذا الاضطراب الجسدي بين الرغبة والكبح، والانفتاح والتقييد، يعكس اضطراب علاقة (سارة بنت يحيى) بالرجل، إذ تخبطت بين الرجال حتى آلت إلى (عثمان المسير)، ثم طلقها حين اكتشف أنها تخونه في عقر داره، تقول (الجوهرة) عن ذكرى طلاق (سارة بنت يحيى) وفضيحتها: "لماذا تستعيد هذه الذكريات الآن؟ لربما لأن سارة بنت يحيى هي أول مشهد حي من سوق النساء، فحينما تكون البضاعة مضروبة أو تالفة، على المورد الشرعي أن يسترجعها ويرد للمستهلك أمواله، ولا تدري إن كانوا أعادوا لأبيها مهر سارة بنت يحيى" (الخميس، 2019، ص 79).

ومن هذا المشهد، تتكشف بنية التشييء، أو التسليع للجسد، إذ يختزل جسد المرأة في بُعد استهلاكي فارغ من الروح يباع ويشترى، وهو ما ينطلي على (الجوهرة) التي ترى في نفسها بضاعة مستعملة: "كان بعد كل مشادة بينهما يتصل بأبيها أو أحد أخوتها ويسرد عليهم تفاصيل المشادة بنبرة تأنيبية حانقة وكأنه يسرد عيوب البضاعة للمورد الرسمي أو رئيس قسم الصيانة" (الخميس، 2010، ص 13)، ثم تقول: "ولم يبق في سلة العروض إلا هي" (الخميس، 2010، ص 11)، وتردد: "هل كانت تريد أن تغيظ طليقها الذي أعادها للموزع بضاعة نصف مستعملة، عندها قالت أختها رقية: يأخذ نصف المهر فقط لأنه دخل بك" (الخميس، 2010، ص 104)، كما تشعر "أنها ما زالت مقرطسة، طلال زوجها الأول نزع فقط بطاقة السعر التي كانت معلقة بها ولكنها ما برحت بلفائفها وقراطيسها" (الخميس، 2010، ص 113).

ويبلغ هذا الوعي المضطرب، الذي يحكم الجسد الأنثوي بمنطق المقايضة، والتبادل، والاسترجاع، ذروة مأساويته لدى (الجوهرة)، حين يتشكل جسدها في صورة وسيط رمزي للعنف النفسي، فتجرح روحها من خلاله، وتقتحم حديقته الفاتنة مدرعة حربية تغزو أنوثتها تحت غطاء زواج فاشل: "الذكرى الأوضح التي تبقت لها من زواجها أن روحها قد خدشت عن طريق جسدها، تمامًا كمدرعة تدك حديقة فاتنة للوصول للمنزل الذي يتوسطها" (الخميس، 2010، ص 12).

وفي هذا الإطار تدرك (الجوهرة) اغترابها عن جسدها الذي لم تعرفه يومًا وعاملته بجمود يشبه انضباطها المدرسي البارد، فهي تراه مجهولًا مثل حقل غامض أو مغارة سحرية لم يكتشفها أحد، ويجب على أحدهم أن يدلها ويعرفها على أسراره وأركانه وزاويه وهضابه وتضاريسه، وكأن وعيها بجسدها ليس وعيًا مستقلًا، بل وعيًا ناقصًا يحتاج إلى وساطة رجل لفهمه: "لم تكن لها علاقة لصيقة بجسدها، لمحات خاطفة... تفرك جسدها وشعرها بقوة كأنها تكمل تنظيم كتبها وفق جدولها المدرسي، وظل جسدها بعيدًا قصيًا عنها لم تعرفه، مغارة سحرية سيلتقط أحدهم يدها، ومن ثم يجوس بها بين أركانه وزواياه ويدلها على هضابه وتضاريسه....كان جسدها حقلًا غامضًا بالنسبة لها" (الخميس، 2010، ص 12).

ويعمق هذا الإحساس بالنقص واضطراب العلاقة مع الجسد، حين يقاس بمقاييس صارمة وقوالب مسبقة تخضع لثقافة ذكورية خالصة: "ليس ذنبي أنني لم أندرج في القالب الذي أعده لأحلامه، ليس ذنبي أنني لم أتطابق مع ما كنت تُعبّئ به

آذان أمك وأخواتك.." (الخميس، 2010، ص10)، وهذا الاختزال للجسد في نموذج مقيد بالرقابة والوصاية جعل (الجوهرة) تمارس مراوحة مضطربة بين إخفاء وجهها أو إظهاره، وحجبه أو كشفه: "كانت تخمن بروفايل وجهها هل يبدو جذابًا...أضواء الطائرة كئيبة، قلقة أن تبدو بشرتها رمادية، كم تمنت وقتها أن تبقي النقاب على وجهها ولا تنزعه" (الخميس، 2010، ص 15)، "ولكن لا بد أن تضع المنديل الأسود لتغطي به رأسها، سمح لها أن يبقى وجهها مكشوفًا... جسدها النحيل لم يكن يحتاج إلى المزيد من الأغطية لحجبه عن المشهد" (الخميس، 2019، ص 72).

وهكذا، يبدو الجسد الأنثوي في الوارفة بؤرة صورية للاضطراب، إذ تكشف الصور الروائية للجسد الأنثوي على وجه الخصوص خطابًا ثقافيًا ونظامًا يدير المعنى ويحكم العلاقة المضطربة مع الجسد، ويعيد بناء الوعي الجسدي بوصفه محورًا للتجربة الأنثوية والصراع مع الذات والآخر، إذ يتبدى الجسد في صور متناقضة تخضع لحضور الرجل وغيابه، متراوحًا بين الانسجام والانفتاح، والاضطراب والهشاشة، فجاء في صورة بوابة لمواجهة العالم واستقباله بانسيابية مرة، وباضطراب مرة أخرى، كما جاء في صورة رداء جميل ومريح، وسلع سوقية معطوبة، وهو بتلك الصور يؤسس لغة وصف تضطرب بين عالمين: عالم الاختلال، وعالم الاتزان، مع ما بينهما من سمات التيه والتوتر، والحركة والسكون.

3. المكان المضطرب: تبادل الأدواروهشاشة السلطة

يمثل المكان مكونًا لغويًا وتخييليًا محوريًا في بنية الرواية، بحيث لا يمكن أن تحكى الأحداث دون وجود مكان محدد وزمان معين (بو عزة، 2010، ص 99)، فهو الأساس الذي يربط أجزاء الرواية، ويلد السرد ويشكل عوالم شخصياته وأحداثه.

يمتد السرد في الوارفة في ثلاثة أماكن كبرى: بيت عليشة، والمستشفى، وتورونتو، لكن صورة الاضطراب تبدو جلية في العلاقة بين المكان الأم والأكثر ظهورًا في الرواية: "بيت عليشة" والشخصيات، إذ يتجسد البيت في صورة شخصية مضطربة تحاول أن تخضع ساكنيه لسلطته، فتتبدل الأدوار بين البيت وساكنيه، فحين يجب أن يكون للساكن مطلق الحرية في مكانه الحميم/ بيته، يتحول المكان الحميم إلى أداة سلطوية تقوض حرية ساكنيه وتخضعهم لأمره ومركزيته:

"نحن خرجنا من مجلس الحريم الخلفي الخفي ووقفنا كتفًا بكتف الرجل لنطل في بطن المريض، ويطلب منا أن نجد الحل، الحل يخرج من مجالس الرجال دومًا، وأي حل يخرج من قسم الحريم الداخلي لا بد أن يعاد النظر إليه". (الخميس، 2010، ص 28).

تتبدى ملامح اضطراب المكان "بيت عليشة" من خلال علاقته المتوترة مع (الجوهرة) على وجه الخصوص، حيث انتقل المكان بوصفه فضاءً جغرافيًا صامتًا، إلى كائن حي له جسد وقلب، يسعد ويتنفس، ويشيخ ويتكئ، ويأمر ويتحكم، ويسن قوانينه.

كما يتشكل الاضطراب في تحول الدور المنوط بالبيت، من أن يكون سكنًا، وسكينة، وحميمية، وراحة، وانتماء، إلى كونه عبئًا ثقيلًا، وبنية مغلقة، وسلطة قمعية، تراقب سلوك ساكنيها، وتفرض عليهم أنظمة محكومة بأدوار جندرية، يهيمن فيها الذكور على الواجهات والأبواب، وتحاصر فيها النساء في المجالس الخلفية وأطراف الجدران:

"عليشة حي الرياض الرصين وبيوتات الحمايل تلتف على وقارها وصمتها، والنساء المنغمرات بتفاصيل النهار الداخلي، وشغبهن مع الجدران، أما الأبواب ففراغها دوما يمتلئ بقامة رجل، كانت هي البنت المارقة على قانون الأبواب مرقت من البوابة بسرعة خاطفة". (الخميس، 2010، ص 29).

كما تتجلى محاولة خروج (الجوهرة) عن نظام بيت عليشة ومنه، بوصفها فعلًا مضطربًا وهشًا ولحظيًا، يعكس رغبة تمرد عارضة ومشوشة وعجولة، حين مرقت من البوابة بسرعة خاطفة، في مشهد يوحي بانفلات انفعالي لحظي، وليس قرارًا

واعيًا ومستقرًا، فالخروج لم يكن انتقالًا هادئًا، بل هروبًا فوريًا وعاجلًا، يكشف العلاقة المشوشة مع المكان، ويعزز هذا مشهد ركوب الحصان، إذ يخضع فعل ركوبها السريع لمنطق اندفاعي دون تفكير، يدل على ذلك، عودتها الخاطفة أيضًا إلى وضعها الأول في بيت عليشة، بفعل صرخة رب البيت باسمها، فينهار مشهد الخروج سريعًا، ويعود ضبط الحدود والخيارات، مما يعكس حالة قلقة ومأزومة ومترددة:

"تحت الهرم الأكبر كانت بعيدة جدًا عن عليشة، غياب المكان جعلها تتخيل اختفاء قوانينه، وعندما مر بجانبها سائس عرض عليها أن تركب الخيل وافقت وشمرت تنورتها وقفزت.. انشطر المشهد بصيحة عثمان المسير: انزلي، وبخها... انتفضت للحظات وعادت والتأمت بالجوهرة بنت عليشة" (الخميس، 2010، ص 70).

كما يبدو اضطراب المكان من خلال مفارقة مركزية بين قوانينه الصارمة حينًا، والقوانين الرخوة القابلة للتبديل حينًا أخرى، وهو ما يشير إلى استقرار هش قابل للانهيار في أي لحظة: "بيت عليشة الكبير تعرض لدورات متتالية من الترميم" (الخميس، 2010، ص 40)، يؤكد هذا، تصوير البيت بوصفه كائنًا مسنًا يحتاج المساعدة، أو قطارًا عتيقًا يستلزم التوجيه:

"لكن بيت عليشة أثناء وجودها كان سعيدًا كمن يقوم بنزهة متصلة وقوانينه رخوة وقابلة للتبديل" (الخميس، 2010، ص 81).

"تشعر بأن بيت عليشة يعاني الهرم والشيخوخة وخطوات الأطفال وصيحاتهم تسرع نبضات قلبه، وتضخ كمية وافرة من الأكسجين في أوردته" (الخميس، 2010، ص 150).

"بيت عليشة يتكئ على جسدها النحيل.... دوما تتفقد عجلات البيت الذي يبدو كأنه يسير منذ الأزل، كانت تخشى إن توقفت عن هذا أن يخرج هذا القطار العتيق عن مساره ومن ثم يتشظى كحزمة من الشهب" (الخميس، 2010، ص 120).

وهنا يبلغ اضطراب المكان ذروته، إذ تتبدل الأدوار مرة أخرى، وعلى مستوى آخر، فتتحول (الجوهرة) من نطاق الرعية والتابع، إلى نطاق الراعي والمتبوع، ومن صورة الخاضع والمستسلم، إلى صورة المعين والموجه، وهو ما يعكس علاقة مكانية متبادلة، يغلب عليها التوتر والاضطراب، بين شقي السيطرة والاحتياج، ومحاولات الخروج والانتماء، ويظهر فيها "بيت عليشة" مهيمنًا ومسيطرًا، لكنه يتداعى دون وجود (الجوهرة)، وهي مستسلمة له ومسلمة، لكنها مدركة في الوقت ذاته هشاشته وضعفه.

4. الزمن المضطرب: التداعي والتشظي

انهار انتظام الزمن وترتيب الأحداث التسلسلي في الروايات الحديثة المعتاد، وأصبح الانتقال المشوش من زمن إلى زمن آخر، أو تزامن عدة أزمنة هو ما يطغى على خط السرد (الظل، 2011، ص 326)، وعليه فقد تحررت مكونات الرواية الأخرى من قيود تتابع الزمن وتسلسله، إذ أحست الذات المبدعة، بتشتت الذات الجماعية، واهتزاز الواقع، وغموض الوضع الراهن، وتشظي المنطق والمألوف، فكان لا بد من إعادة النظر في نمط الكتابة، ووعي المتلقي وذائقته، عبر الانتقال من جماليات التتابع والتناغم، إلى جماليات التقطيع والتشذر (الماضي، 2008، ص 15)، ويعني التقطيع أو التشذر: البناء المتشظي للزمن، إذ تتمزق وحدة الحبكة الروائية المرسومة على خط مستقيم وتصاعدي (رشيد، 1998، ص 124)، فتتبعثر المادة الحكائية زمانيًا، ويعيد المتلقي ترتيبها في ذهنه، بحسب قدرته على الربط والتحديد.

وتحفل رواية الوارفة بانقطاعات زمنية مستمرة، وبناء زمني مشتت، ينتقل من الماضي والحاضر والمستقبل، ويتفتح على أزمنة سابقة ولاحقة، تتقاطع فيها الذكريات بالآنية، وتتنامى فيها الأحدث متشابكة، ومتشظية، ومتناثرة دون تتابع، هذا الاضطراب الزمني يبرز واضحًا على مستوى عناوين الفصول، التي لا تترابط فيما بينها زمانيًا، وليس لها نهاية واضحة، فترتبط

بما قبلها أو ما بعدها، عبر خلط زمني يعتمد على استرجاع الأحداث وتذكرها، وتولد الحكايات وتداخلها، وهو ما يعكس حالة الاضطراب الروحي والنفسي الذي يلازم (الجوهرة)، إذ يبدأ السرد بالجوهرة ويتتبع الشخصيات الأخرى من خلالها، وذلك في محيط المنزل والزميلات والزملاء في العمل، وفي عليشة في قلب الرياض، ثم في كندا حين سافرت لنيل درجة الزمالة، وينتقل انتقالات مفاجأة بين الماضي والحاضر والمستقبل، عبر الاسترجاع والتذكر، ويعني الاسترجاع: رجوع السرد إلى الزمن الماضي من خلال استعادة الذكريات، وربطها بالحدث الحاضر (خليل، 2020، ص 104).

وتحضر ذاكرة (الجوهرة) بوصفها تقنية سردية، تقدم المشاهد، والمواقف، والأفكار، والمشاعر، وتمزج بين الواقع والخيال، إذ تستحضر مشاهد وصفية، وحوارية، تتوسل الذاكرة، وتنفتح على الماضي القريب، والبعيد، والحاضر، والمستقبل:

"(عثمان المسير) أبوها، ظلت تركض نحوه طوال طفولتها وصباها، لكنها عندما شارفت على الوصول إليه كان هو قد ذهب، ظلت تهرول طوال عمرها باتجاهه، توجعها حكاية ذلك الجندي الصغير الذي ظل يركض أيامًا متصلة بلا توقف، ليوصل رسالة إلى قائد الجيش تعلمه بأن الحرب قد انتهت وحينما أوصل الرسالة توقف قلبه الصغير المنهك عن النبض وخر ميتًا، وهي لم تقع ميتة، ولكنها أصيبت بوحشة كبيرة، كفن أحاط جميع مشاريع حياتها" (الخميس، 2010، ص 49).

استهل السرد في بداية فصل (الجندي والرسالة)، بأحداث ومشاعر قديمة تلازم (الجوهرة) في حياتها الماضية من طفولتها وصباها، تنتقل فيه بين استرجاع الماضي، والقفز بين الأزمنة، دون فواصل تراتبية واضحة، كما تكررت كلمتا: "ظلت" و"طوال" مرتين: "ظلت تركض نحوه طوال طفولتها وصباها، و"ظلت تهرول طوال عمرها باتجاهه"، للإشارة إلى زمن ممتد، وغير محدد، تبدو فيه الأحداث دوائر متلاحقة دون نهاية، وتعيد الشخصية دائما إلى نقطة الصفر، هذا الركض المستمر نحو الأب؛ لنيل رضاه واعترافه، جعلها تسترجع قصة الجندي الصغير، الذي ظل يركض ثلاثة أيام متواصلة، وحينما وصل مات، يقابل انهيار الجندي وموته، انهيار (الجوهرة) ووحشتها، وانهيار الزمن المتتابع والواقعي.

وبعدها، ينتقل السرد إلى الزمن الحاضر، حين عادت بشهادة زمالة الطب من كندا، ويواصل السرد سيره في الزمن الحاضر، عبر أحاديث (الجوهرة) مع (كريمان) في أورقة المستشفى، ثم لا يلبث إلا أن يعود في نقلة مفاجأة إلى طفولة (الجوهرة) مرة أخرى، وتنتقل الحكاية من الحاضر إلى الماضي البعيد:

"لم تكن تتلقى إطراء لقدراتها أو ذكائها، عدا أمها التي كانت تصنف ذكاءها في باب الذم كونها بقيت هزيلة ضئيلة، لتسمها أم قلبين" (الخميس، 2010، ص 51)، ثم يعود السرد مرة أخرى إلى الماضي القريب حينما كانت تدرس الطب: "هذا العناد النادر هو الذي جعلها تعيد المادة العلمية عدة مرات كي تنجح..." (الخميس، 2020، ص 52)، ليختم الفصل بالزمن الحاضر، بعد عودتها بزمالة طب كندية، في حين يبدأ الفصل الذي يليه باسترجاع الماضي البعيد أيضًا بواسطة التذكر، وهكذا تدور بنية الرواية في متاهات زمنية، وانتقالات غير منضبطة، عبر التذكر والاسترجاع.

كما شكلت قصة زواج (الجوهرة) وطلاقها مركزًا حكائيًا، ومنعطفًا كبيرًا في السرد، توالدت منه خيوط قصصية، امتدت موسعة دائرة التشظي، حين تستدعي ذكريات زواجها وطلاقها، شخصيات، وأحداث رئيسية، وقصصًا مضمنة وعابرة، كما تستدعي هذه القصص والشخصيات، ذكريات زوجها وزواجها في الوقت ذاته. فيما يشبه دورانًا في حلقة مفرغة، تبدأ من حدث الطلاق، وتنتهي إليه، وهو ما أسهم في تشظي الزمن، واضطرابه، وتشابك الأحداث، يظهر ذلك، مثلًا، حين استحضرت طليقها في تذكر مشهد تغسيل أمها ودفنها: "ليتني وضأتها لمرة واحدة، وليتني طلقت طلال منذ اللحظة الأولى" (الخميس، 2010، ص 13)، وهو ما أفصح عن تداخل بين حدثين متباعدين على مستوى الموضوع والزمان، لكنهما متصلان

في مستوى شعور واحد وهو شعور الندم: ندمها على عدم غسل أمها، وندمها على رضوخها لطلال، يعزز هذا الشعور قولها حينما زار فريق التلفاز المستشفى لتصوير برنامج تلفزيوني: "طلال زوجها الأول، سيغيظه حتما ظهورها فقد كانت ترتدي وجهه" (الخميس، 2010، ص 88).

كذلك في قصة الطبيب الأعرابي المتزوج الذي أرادت (الجوهرة) الزواج منه ومغامراته وإياها، إذ استحضرت قصص (طلال) وذكرياته، في مقابل الطبيب الأشعث، على وجه المقارنة بين أوصافهما ومطالبهما: "طلال كانت له قائمة متطلبات عجيبة، لا يريدها أن ترتدي تنانير طويلة في المنزل أو تنسى أن تضع أحمر الشفاه" (الخميس، 2010، ص 164)، كذلك في سياق تذكر تجهيزات زواج أختها (هند) : "تذكر أنها احتفظت بتلك القوائم واستعملتها لتجهيزات زفافها من طلال، ترمم بها ذاكرة خاوية عن رجل ظنت أن سيشاركها بقية المسافة" (الخميس، 2010، ص 98)، هذه القصص، قصص قائمة بحد ذاتها، لكنها مشحونة بانكسارات (الجوهرة) ومقارناتها، وكثيرًا ما تسترجع الجوهرة ذكريات زواجها، في وسط هذه القصص أو نهايتها.

وعليه، فالرواية تبنت زمنًا وجدانيًا مفككًا، لا يخضع لترتيب الأحداث، بل إلى منطق تداعي الذكريات، حيث تشكل (الجوهرة) مركزًا للبنية الزمانية القلقة، التي تعكس تمزقها الداخلي، واضطرابها الشعوري، وصراعاتها العميقة في مواجهة ذاتها والعالم.

5. الصور المضطربة: المقابلة والمفارقة

تزخر الوارفة بمجموعة من الصور الروائية، لكن البحث سيشير إلى الصور الروائية التي يمكن أن يكون الاضطراب حاضرًا فيها، وهي صور المقابلة، وصور المفارقة، والجامع بينهما اشتغال التصوير فيها تحت وطأة الاضطراب، إذ يقوم النظام الدلالي فيها على التوتر، والتقابل، والتضاد، والتنافر، وهو ما ينسجم مع الفضاء المضطرب الذي تتحرك فيه الرواية.

يتصاعد الاضطراب في الرواية عبر صور المقابلة بوصفها آلية بلاغية تظهر بنية التضاد وتبرزها في لغة السرد، وتعني صور المقابلة: الصور التي تجمع بين ضدين على مستوى العبارة والمعنى واللفظ (حمداوي، 2024، ص ٤٨٠)، وهي تعبر عن جدلية التنافر، والصراع، والاضطراب، الذي تتخبط فيه شخصيات الرواية وعوالمها:

"طوال حياتها كانت تتحدث عن (عثمان المسير) بصفة الغائب فتقول: هو... قال... هو حضر... هو رفض... كان الهو المهيمن المستغني بذاته عن اسمه الذي يطوق وجوده امتداد سنوات عمرها، كثيرًا ما كان يصيح بها، ولكنها تتقبل صياحه... وتعلق فوق وجهها ابتسامة تحاول أن ترمم بها روحها التي تشظت في أرجاء المنزل" (الخميس، 2010، ص 54-55).

تعبر هذه المقابلات (الحضور في مقابل الغياب)، و(الصياح والتوبيخ في مقابل الصمت والرضا)، و(الهوت في مقابل الوميض)، و(الترميم في مقابل التشظي) عن ازدواجيات في المعنى، وتضادات جوهرية، ومراوحة بين قطبين: قطب السلطة الأبوية المركزية، التي تحظى بالتشريع والطاعة، وقطب خضوع الأم/ المرأة، واستلابها، ومعاناتها، وذوبانها، وتلاشيها، مع ما بينهما من محاولات التعرية والتقويض تارة، والقبول والتقبل تارة أخرى.

وفي نفس السياق، تكثر صور المفارقة، وهي الصور التي ينفصل فيها المنظور عن الواقع، وتتداخل المتنافرات والمتضادات، مع السخرية، والغرابة، والاندهاش (حمداوي، 2024، ص 481)، يبدو ذلك جليًا في تناقض شعور (الجوهرة) وإحساسها الليلة الأولى بعد زواجها، حيث خيمت على روحها انفعالات متناقضة، ومشاعر متنافرة، بين فرح وحزن، وحماس وفتور، وقلق واطمئنان:

"أعجبها هذا الترف الذي انسدل حولها في أول ليلة تنام فيها خارج بيت عليشة، لم تكن تدري أين تصب ذلك الفيض الغامر بأعماقها... كان شعورها بمحيطها منخفضًا وباهتًا...تشعر بأنه حان وقت فتح كل صناديق الهدايا المخبأة والبطولات التي كانت تراقصها وحيدة... اغتصب وقتها طلال، ضحكة ناشفة قرقعت تحت أسنانه كخبز ناشف...خشيت أن وجهها تحت الأضواء بدا بشعًا أو رماديًا، ولكنها لم تكن لديها الوقت لتحدد فكانت في دوامة سرية تلف فيها كالطبق الدوار...." (الخميس، 2010، ص 16-17).

"وكأنها تؤثث بركام الملابس فراغ روحها منه... كانت تؤثث الغموض والمسافات الفارغة بالمزيد من الثياب" (الخميس، 2010، ص 19).

تظهر سلسة من المفارقات الشعورية، والتناقضات الداخلية، التي تشعر بها (الجوهرة) بين فرح مفترض، وقلق متوقع، وبين شعور غامر في أعماقها، وشعور باهت منخفض بمحيطها، يتجلى ذلك في فرط حماسها للاكتشاف والبهجة، وبدء حياة جديدة، أمام جفاف زوجها، وضحكته الناشفة، وفيض مشاعرها، وانغمارها، ومحاولتها التقرب منه، في مقابل ضجره، وغموضه، وصمته، الذي انتهى بطلاق سريع، وتتصاعد وتيرة المفارقة، لتتخذ جانبًا تهكميًا ساخرًا، حين تحاول إصلاح العاطفي بالمادي، وترميم المجرد بالمحسوس، يتجلى ذلك في صورة ابتياع الملابس وتكديسها، رغبة في ملء فراغ روحها وتفسير غموض المسافة بينه وبين زوجها.

تأتي هذه الصور في سياق التوتر بين النسق والذات، حيث تضطرب الذات في محاولاتها للخروج من نسق قمعي يهمشها، وتتشكل صورة الاضطراب من خلال هذه الصور المفارقة والمتضادة، منسجمة في نظام دلالي كامل يقدم واقعًا مضطربًا يمتد فوق الرواية وداخل نسيجها.

النتائج:

يخلص البحث إلى أن موضوع الاضطراب بوصفه صورة ذهنية وبلاغية وشعورية قد هيمن على رواية الوارفة ورؤية السرد، فتجلى في مظاهره وسماته، على صعيد اللغة والمكونات الروائية، وبنيت عوالم السرد وشخصياته وأحداثه تحت طاقة الاضطراب، وسطوة التوتر، على مستوى البعدين الدلالي والفني، وعليه فقد شكل قطبًا من أقطاب الرواية.

فجاء ضمن سمات الخطاب، وتركيبية المكان والزمان، وصفات الجسد، وصور النص المفارقة والمقابلة، وتمثل في وعي النص، والسارد، والمتلقي، من خلال تمظهراته الذهنية والبلاغية، فعلى مستوى الخطاب:

تشكل الاضطراب في تأرجح الخطاب بين مستويين: مستوى ظاهر متصالح مع الذكور، ومستوى خفي يكشف صوتًا نسويًا حادًا يمور بالصراعات والرفض، وفي تخفي السارد والشخصية تحت ضمير الغائب، واستعمال تقنيات سردية كالأحلام، والهالات، التي تكشف عن اضطرابات لغوية ورمزية.

أما على مستوى الجسد، فقد كشفت الصور الروائية للجسد الأنثوي خطابًا ثقافيًا يحكم العلاقة المضطربة مع الجسد، ويعيد بناء الوعي الجسدي، بوصفه محورًا للتجربة الأنثوية، والصراع مع الذات والآخر، إذ يتبدى الجسد في صور متناقضة، تخضع لحضور الرجل وغيابه، متراوحًا بين الانسجام والانفتاح، والاضطراب والهشاشة.

وعلى مستوى المكان، تبدو صورة الاضطراب جلية في العلاقة بين المكان الأم، والأكثر ظهورًا في الرواية: "بيت عليشة"، والشخصيات، إذ يتجسد البيت في صورة شخصية مضطربة، يحاول أن يخضع ساكنيه لسلطته، كما يتشكل الاضطراب في تحول الدور المنوط بالبيت، من أن يكون سكنًا، وسكينة، وراحة، وانتماء، إلى كونه عبئًا ثقيلًا، وبنية مغلقة، وسلطة قمعية،

تفرض حدودها، وتراقب سلوك ساكنيها، وتلزمهم بأنظمة محكومة بأدوار جندرية، يهيمن فيها الذكور على الواجهات والأبواب، وتحاصر فيها النساء في المجالس الخلفية، وأطراف الجدران.

وعلى مستوى الزمن، خضع الزمن في الرواية إلى مبدأ تداعي الذكريات واسترجاعها، فجاء متشظيًا وحافلًا بانقطاعات مستمرة وتشذر سردي بين أزمنة سابقة ولاحقة، فاتخذ الزمن من ذاكرة (الجوهرة) وشعورها واضطرابها مركزًا لبنيته القلقة والمتواترة بين الذكريات والآنية، والماضي والحاضر.

أما على مستوى الصور، فقد أشار البحث إلى مجموعة من الصور التي يمكن أن يكون الاضطراب حاضرًا فيها، وهي صور المقابلة وصور المفارقة، حيث يقوم النظام الدلالي فيهما على التوتر، والتقابل، والتضاد، والتنافر، وهو ما ينسجم مع الفضاء المضطرب للرواية.

وعليه، فإن بلاغة الاضطراب في الرواية، هي امتداد عميق للتجربة الإنسانية ذاتها، إذ لا يتجلى بوصفه حالة فردية، بل جوهرًا للوجود الإنساني الهش، والمتوجس، والمتردد، والخائف، والقلق، وهو ما يؤكد على الجانب الإنساني في الأدب، وعلاقته بكشف تحولات الإنسان ومحاولاته، وتوازنه واضطرابه، وآماله وإحباطه، وكل ما يعتريه من مشاعر، وخواطر، يواجه بها نفسه والعالم.

المراجع

أشهبون، ع. (2023). *البداية والنهاية في الرواية العربية* (ط.1). دار رؤية.

أنقار، م (1094). *بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الإسبانية* (ط.1). مكتبة الإدريسي.

أنقار، م. (1992). الصورة الروائية بين النقد والإبداع، *مجلة فصول، 11* (4)، 35-55.

بوعزة، م. (2010). *تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم* (ط.1). الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف.

حمداوي، م. (2024). تجليات بلاغة الصورة السردية في رواية مخالب المتعة، *مجلة البحث في العلوم الإنسانية والمعرفية، 1* (8)، 475-491.

خليل، إ. (2010). *بنية النص الروائي* (ط.1). دار صادر للطباعة والنشر.

الخميس، أ. (٢٠١٠). الوارفة (ط٢). دار المدى.

دي أنكو، أ. (2002). *من أجل شعرية الاستهلال* (عبدالعالي بوطيب، ترجمة). ضفاف.

رشيد، أ. (1998). *تشظي الزمن في الرواية الحديثة*. الهيئة المصرية للكتاب.

شرابي، م (2023). *الهالة البشرية Aura* (ط.1). دار العماد.

صبرة، أ. (2009). قلق الهوية في الرواية النسائية السعودية الوارفة أنموذجا، *علامات في النقد، 18* (68)، 31-57.

الظل، ح. (2011). *الفضاء في الرواية العربية الجديدة مخلوقا الأشواق الطائرة لإدوارد الخراط نموذجًا*. دار نينوى.

ماجدولين، ش. (2010). *الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما* (ط.1). دار الاختلاف.

الماضي، ش. (2008). *أنماط الرواية العربية الجديدة*. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

مبروك، م. (2002). *آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجًا تطبيقيًا* (ط.1). دار الوفاء.

مشبال، م، وآخرون (2019). *بلاغة الصورة: محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد* (ط.1). كنوز المعرفة.

References

Achhaboun, A. (2023). *Al-bidaya wa-al-nihaya fi al-riwaya al-'arabiyya* [The beginning and the end in the Arabic novel] (1st ed.). Dar Ru'ya.

Anqar, M. (1994). *Bina' al-sura fi al-riwaya al-isti'mariyya: Sura al-Maghrib fi al-riwaya al-Isbaniyya* [Constructing the image in the colonial novel: the image of Morocco in the Spanish novel] (1st ed.). Maktabat al-Idrisi.

Anqar, M. (1992). Al-sura al-riwayiyya bayna al-naqd wa-al-ibda' [The narrative image between criticism and creativity]. *Fusul*, 11(4), 35–55.

Bouazza, M. (2010). *Tahlil al-nass al-sardi: Taqniyat wa mafahim* [Analyzing the narrative text: Techniques and concepts] (1st ed.). Al-Dar al-'Arabiyya lil-'Ulum Nashirun; Dar Al-Ikhtilaf.

Hamdawi, M. (2024). Tajalliyat balaghat al-sura al-sardiyya fi riwayat *Mikhlab al-mat'a* [Manifestations of the rhetoric of narrative imagery in the novel *Claws of Pleasure*]. *Journal of Humanities and Cognitive Studies*, 1(8), 475–491.

Khalil, I. (2010). *Binyat al-nass al-riwayi* [The structure of the narrative text] (1st ed.). Dar Sader for Printing and Publishing.

Al-Khamis, A. (2010*). Al-Warifah* (2nd ed.). Dar al-Mada.

Di Anco, A. (2002). *Min ajl sha'riyyat al-istihtal* [Toward a poetics of openings] (A. Boutib, Trans.). Dhefaf Publishing.

Rashid, A. (1998). *Tashazzi al-zaman fi al-riwaya al-haditha* [Time fragmentation in the modern novel]. General Egyptian Book Organization.

Sharabi, M. (2023). *Al-hala al-bashariyya: Aura* [Human aura] (1st ed.). Dar Al-Imad.

Sabrah, A. (2009). Qalaq al-huwiyya fi al-riwaya al-nisa'iyya al-Sa'udiyya: *Al-warifa* namudhajan [Identity anxiety in Saudi women's novels: A study on *Al-Warifa*]. *'Alamat fi al-Naqd*, 18(68), 31–57.

Al-Zill, H. (2011). *Al-fada' fi al-riwaya al-'arabiyya al-jadida: Makhluqat al-ashwaq al-ta'ira li-Edward al-Kharrat namudhajan* [Space in the new Arabic novel: A model from Edward Al-Kharrat's *The Flying Creatures of Longing*]. Dar Ninwa.

Majdouline, C. (2010). *Al-sura al-sardiyya fi al-riwaya wa-al-qissa wa-al-sinima* [The narrative image in novels, short stories, and cinema] (1st ed.). Dar Al-Ikhtilaf.

Al-Madi, C. (2008). *Anmat al-riwaya al-'arabiyya al-jadida* [Patterns of the new Arabic novel]. National Council for Culture, Arts and Letters.

Mabrouk, M. (2002). *Aliyat al-manhaj al-shakli fi naqd al-riwaya al-'arabiyya al-mu'asira: Al-tahfiz namudhajan tatbiqiyyan* [Mechanisms of the formalist method in the criticism of the contemporary Arabic novel: Motivation as an applied model] (1st ed.). Dar Al-Wafa'.

Michbal, M., et al. (2019). *Balaghat al-sura: Muhammad Anqar naqid al-simmat wa-mubdi' al-sard* [The rhetoric of the image: Muhammad Anqar, a critic of features and a creator of narrative] (1st ed.). Kunuz Al-Ma'rifa.