لغة الحوار

في الرواية السعودية

إعداد الباحثة

مي بنت محمد السكاكر

باحثة دكتوراة في كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية

جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية

لغة الحوار في الرواية السعودية

مي بنت محمد السكاكر

قسم اللغة العربية، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، بريدة. المملكة العربية السعودية.

البريد الإلكتروني: mayalskaker@gmail.com

الملخص:

تناول البحث لغة الحوار في نماذج من الرواية السّعوديّة، وهي أربع روايات: (ستر) لرجاء عالم، و(العصفوريّة) لغازي القصيبيّ، و(مدن تأكل العشب) لعبده خال، و(غوّاصو الأحقاف) لأمل الفاران. وتكمن أهميّة البحث في أنَّه يبرز كيف يكتب الروائي حوارات شخصياته، وبأي لغة يدرجها، وقد اتبعت فيه المنهج الإنشائي مستعينة بنظريات أبرز أعلامه مثل تودوروف وجيرار جنيت.

ويعالج البحث المسألة من أربعة جوانب، أوّلها التلاقي والاختلاف بين لغة الحوار ولغة السرد. وثانيها بناء الحوار على الشعر. وثالثها فلسفة المواضيع في العصفورية ومدى تأثيره على الشعر.

ويسعى البحث في كلّ ذلك إلى تبيّن مدى عمق لغة الحوار في الرواية السعوديّة، وخصوصيّة تعاملها معه، واستثمارها لطاقاته في تحقيق إبداعيّة النصّ الروائيّ، وإمكاناته في إبراز أبعاده الاجتماعيّة والثقافيّة والنفسيّة.

ومن نتائج هذا البحث تبيان أنّ الرّوائيّ، وهو يكتب الحوار، ممزّق بين الذّات المتكلّمة والمتقّبل، فهو يميل، لكونه مبدعًا، إلى كتابة حوار يحقّق مقاصده الإبداعيّة، وتلزمه إكراهات الكتابة الواقعيّة بشروط لا مناص من الأخذ بها. فبين واقعية لغة الشخصيّات وجماليّات العمل الأدبي تظهر بصمات الرّواة. كلّ هذه الأمور تؤكّد أنّ الحوار إنتاج جديد له طرافته وخصوصيّته.

وقد برزت معضلة علاقة اللّغة التي سيجرى بها الحوار، داخل النّصّ الرّوائيّ بلغة السّرد. فالرواية تنتمي إلى مذهب معيّن، ومن سمات المذهب الواقعيّ، الذي تنتمي إليه ثلاث روايات من روايات المدوّنة، أن تتكلّم الشّخصيّة على خشبة السّرد بلغتها الخاصة لا غير؛ وهذا الأمر يضع الرّوائيّ في

مأزق فيواجه حَيْرة المفاضلة بين الفصحى والعامّيّة، فإن اعتمد الأولى أخلّ بواقعيّة الشّخصيّات ومستواها اللّغويّ، إضافة إلى أن لا مجال لأن تكون كلّ الشّخصيّات في مستوى واحد، وإن اعتمد الثانية هوجم بدعوى القضاء على اللّغة العربيّة، وجُزي بإخراج عمله من دائرة الأدب الرفيع.

الكلمات المفتاحية: الحوار، لغة الحوار، السرد، اللغة الشعرية.

The Language of Dialouge in the Saudi Novel

By: Mai Bint Mohammed Al- Sakaker
Departmnt of Arabic
Faculty of Arabic Language and Social Studies
Qassim University

Abstract

This research demonstrates the language in selected Saudi novels. This selection includes four novels; (*satr*) (concealment) by Raga'a Alem, (*Al- Asfoureya*) (Insane Asylum) by Ghazi Al- Gosaibi, (*Mudon Ta'kul Al- Ush'b*) (Cities that eat Grass) by Abdou Khal and (*Ghawassou Al- Ahqaf*) (Th Divers of Wind-curved Sandhills) by Amal Al- Varan. The importance of this research lies beyond manifesting how the novelist writes the dialogues of his characters and in which language he inserts those dialogues. The research applies the constructive approach relying on the theories of its forerunners such as Todorov and Gérard Genette. Th research tackles the language of dialogue from four perspectives; the first is the convergence and divergence in between the language of dialogue and that of narration whereas the second handles establishing the dialogue relying on poetry. Th third chapter considers the philosophy of topics in (*Al- Asfoureya*) (Insane Asylum) and its impact upon poetry. Generally, the research tries to amplify the depth of the language of dialogue in the Saudi novel, the particularity of handling this issue, making use of those energies to achieve the creativity of the fictional text and utilizing its potential to display the social, cultural and psychological aspects. The research concludes with the findings. For example, while writing the dialogue, the novelist seems to be torn between the entity of the speaker and that of the recipient. He yearns for being a creative so that he can write a kind of dialogue which can achieve his creative objectives, but he is obliged to consider unavoidable abominable terms and conditions of real writings. The research has clarified the reality of the language of the characters and the poetics of the literary work which leaves behind prints of the forerunners. Hence, all these matters show that the dialogue is a kind of new production which has its novelty and its particularity, the issue of the relationship in between the language utilized in the dialogue within the fictional text in the language of narrative since the novel is related to a certain approach. The approach of realism, to which

three of the mentioned above novels are related, lets the characters talk only in their private language on the stage. This matter drives the author into a very critical situation as he is torn between the standard and slangy language. If he relies on the standard model, he would violate the reality of his characters and their standard of language. In addition, there is no need to have characters of the standard and if the relies on the second approach, he would be criticized severely, being accused of abolishing Arabic and has taken his work away from the sphere of fine literature.

Keywords: dialogue, the language of dialogue, narration, the poetic language.

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

المقدمـــة

في الأعوام الأخيرة لوحظ اهتمام الدراســات الأدبيّة بالحوار، ومن أهمِّ قضــاياه المتجذِّرة دراسـة لغة الحوار. وتعالج دراسـة لغة الحوار الأدبيّ[١] في الرِّوايات الواقعيّة[٢] بعدين هما: الواقعيّة الفنِّية وواقعيّة اللّغة[٣]، ولعله غير مجانب للصَّــواب إن قيل إنّ ما من روائي إلا وطرح ســؤال لغة الحوار، فبأيِّ لغة يُكتب الحوار؟ وضمن هذا السؤال تندرج عديد القضايا والظواهر؛ مثل الازدواج اللّغوي ولغة الكتابة ولغة الحديث، والمفاضــلة بين الفصــحى والعامّيّة[٤]، والعلاقة بين لغة السّــرد ولغة الحوار، أيكون السّرد بمنزلة الجذع والحوار فرع يتقصاه وينسج على منواله؟

وتسـتند الإجابة عن هذه الإشـكاليات إلى مبدأين، المبدأ الأول نظرة الكاتب إلى لغة الحوار بوصــفها وجهًا من وجوه رؤيته الكليّة لماهيّة العمل الأدبيّ وفلســفته الجماليّة[٥]، وأما المبدأ الثاني فهو التخير والاقتراح، ويُقصــد بالتخير أن يختار الكاتب اللّغة العامّيّة أو الفصــيحة، وبالاقتراح محاولة تجديد واقتراح في التماس حلٍّ يتمثَّل في تطعيم الفصحى بالعامّيّة أو المزاوجة بينهما.

ففهم رؤية الرّوائيّ الكلّيّة تفسِّــر اختياره لهذه اللّغة أو تلك، فالرّوائيّ الذي يرى أنَّ العامّيّة ظاهرة سلبيّة، ويحمل بحكم رسالته هم الإسهام في تضييق الهوَّة بين الفصحى والواقع المعيش لن يلجأ إلى العامّيّة، بل سيختار مستوى من مستويات الفصحى[٦] يتلاءم مع رؤيته وشخصيّاته وهي

(١) للكلمة الحواريّة غايات من قبيل الكشف عن نفسيّة المحاور والمتحاور، والإسهام في عجلة سير الأحداث في الرّواية.

(٢) هو الاتّجاه الذي تنتمي إليه جلّ روايات المدوّنة.

(٣) محمد فتوح، لغة الحوار الرّوائيّ، مجلة فصول، يناير، العدد الثاني/ المجلد الثاني، ١٩٨٢، ص ٨٣.

(٤) تطرّق العديد من النقّاد والكتّاب إلى المفاضلة بين الفصحى والعامّيّة في لغة الحوار، ولا يخفى التباسها الشديد بالجوانب القوميّة. من هؤلاء الكتّاب عيسى عبيد، رشاد رشدي، محمد مندور، شكري عياد، يحيى حقيّ، محمود تيمور، نجيب محفوظ. انظر: نفسه.

(٥) نفسه، ص٨٩.

(٦) لطفي زكري، الحوار واستراتيجياته، مرجع مذكور، ص ١٢١.

فصحى العصر، فلغة الكتابة تتطوَّر وتُخلق كلَّ يوم[١]، ولهذا التَّطور خصائص من قبيل اختيار الألفاظ المشتركة بين الفصحى والعامّيّة، وتجنُّب الغريب والمهجور من المتْن اللّغويّ.

أمَّا من يمزج بين اللّغتيْن في المتلفَّظ الواحد، أو يركب العامّيّة على اختلاف درجة حضورها فتنطلق رؤيته من نقل الواقع على الرغم من مشقّة هذا الأمر، فإنّ مطرقة النقد تُسهم في كشف مدى نجاعة هذا الاختيار، أيعتبر ذلك تمثيلًا واحترافًا أم عجزًا وضعفًا؟ ولأنَّ منطلق الرّوائيّين الذين يكتبون بالعامّيّة هي واقعيّة كلام الشّخصيّات إذ يرى دومينيك فيارت أن الحوار اليومي ما إن" يُنقل إلى صفحة الكتاب حتى يعدّل من صورته ويفقد الكثير من نبضه الذي يميّزه"[٢]، فلا يمكن نقل الحوار كما حدث في الواقع بل يدخله تحوير وتعديل.

والقضيّة ليست قضيّة فصحى أو عامّيّة بل هي قضيّة فنيّة العمل؛ إذ يتحدّد حجمها في ضوء بقيّة العناصر، وليس ضمن تصور ذهني سابق.

ولا مناص من التذكير بأنَّ العناية بلغة الحوار تعكس وعيا بإشكاليّات الكتابة الرّوائيّة، فالأدب ليس وجهًا من وجوه نسخ الأصل، بل هو عمليّة تأليفيّة لا تخلو من إبداع يقوم على إعادة تشكيل الواقع تشكيلا فنّيا.

ويُستخلص من كلّ هذا أنّ كتابة الحوار عمليّة على درجة عالية من الصعوبة، وأعسر منها اتّخاذ منهج لتحليل لغة الحوار. ولأنّ الأصوب هو تعالي النّصّ على المنهج المتّبع؛ فقد تركت الباحثة الالتزام الصارم بما تفرضه البرامج السرديّة وأن تعتمد على النّصوص، وعلى ذلك قُسم هذا البحث إلى مباحث رئيسة مُستنبطة من الروايات، هي: التلاقي والاختلاف بين لغة الحوار ولغة السّرد في كلٍّ من روايتي "مدن تأكل العشب" لعبده خال، و "ستّر"لرجاء عالم، وبناء الحوار على الشّعر في "غوّاصو الأحقاف" لأمل الفاران، وفلسفة المواضيع في "العصفوريّة"لغازي القصيبي.

(١) محمد فتوح، لغة الحوار الرّوائيّ، مرجع مذكور، ص ٨٨.

(٢) لطفي زكري، الحوار واستراتيجياته، مرجع مذكور، ص١٢١.

المبحث الأول

التّلاقي والاختلاف بين لغة الحوار ولغة السّرد

لا يمكن الإقرار بالتلاقي والاختلاف إلا إذا نُظر في الشـعريّة وهي " معرفة القوانين العامّة التي تتحكّم في ولادة كلّ أثر" [١] وهذه القوانين تظهر بمبدأ مثل مبدأ الانزياح و يقصد بالانزياح "الابتعاد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، والخروج بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة، فيُحدث في الخطاب تباعدًا (انزياحا)، يتيح للكاتب التمكن من محتوى التجربة، وصياغتها بالكيفية التي يراها كما يحقق للمتلقي متعة وفائدة"[٢]، ويعد الانزياح "آلية للخروج عن سلطة اللغة، وتكرار تمظهراتها والاتجاه نحو حرية الكلام وإبداعيته، وهو ما يكسب النصوص فرادة وجمالية تتجاوز حضورها الزماني والمكاني، وأن ما يكسب اللغة شاعريتها هو حضور سمة الخروج بمعناها الإيجابي الذي يحقق فنية اللغة"[٣].

والانزياح درب من دروب الحداثة ومع النّظر في شعريّة النثر لا بد من معرفة العلاقة التي يختارها الرّاوي بين لغة السّرد التي يصنعها بوصفه راويًا، ولغة الحوار التي يختارها للشخصيّات حين تتبادل الكلام، فالحوار لا يصل إلا عن طريق الرّاوي، لأنّه المفوّض من قبل المؤلّف والوسيط بينه وبين القارئ، والرّواة يختلفون في عددهم واختيار لغة على أخرى في مقامات التّلفّظ. ففي رواية "مدن تأكل العشب" ظهر تعدّد الرّواة، فأدى ذلك إلى اختلاف بين لغتي السّرد والحوار، أما في رواية "ستر" فمريم الرّاوية هي من تكفّلت بسرد قصة حياتها؛ لذا اقترب الحوار من السّرد في اللّغة والمعجم والصورة.

وينقسم الرّواة إلى رواة مشاركين في الأحداث، ورواة غير مشاركين فيها، إلا أنَّ علاقة لغة

---

(١) محمد القاضي(إشراف)، معجم السرديات، مرجع مذكور، ص٤٣.

(٢) الانزياح اللغوي أصوله- أثره في بنية النص، د. نعمان عبد السميع، دار العلم والإيمان، مصر، ٢٠١٤م، ص: ٣٣.

(٣) شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠١١م- ٢٠١٢م، ص: ٢١٩.

الرّاوي غير المشارك في الأحداث بلغة الشّخصيّات لا تمثّل إشكاليّة كبيرة، لسهولة معرفة علاقة التّلاقي والاختلاف بين لغة الرّاوي ولغة الشّخصيّات. بيد أن الرّواة في "ستر" و"مدن تأكل العشب" مشاركون في الأحداث، بل هم أبطال القصة التي يروونها؛ لذا فإنّهم يجدون أنفسهم مدعوين إلى تحقيق ضرب من الانسجام بين مستوى الخطاب المكتوب الذي ينزلونه رواة، ومستوى الخطاب الذي يرسّخونه شخصيّة[١]، فلا بدّ من ألّا يُلاحظ القارئ تناقضًا في العلاقة بين لغة السّرد ولغة الحوار.

ولا يقصد بالتلاقي والاختلاف ما يُسمى بالتنافر التّلفّظي[٢]، فهذا غير القصد هنا، إنّما المراد بالتلاقي والاختلاف التّطابق والتّباعد بين لغة السّرد ولغة الحوار المباشر التي تجري في مستويات متعددة منها الإيقاع والمعجم والصورة.

لذا سيُقسَّم المبحث قسمين: ميل إلى التآلف في "ستر"، وميل إلى التباين في "مدن تأكل العشب". وقصر المبحث على روايتين يعود إلى سببين هما اقتراب الحوار من السّرد في "ستر"، وابتعاده عنه في "مدن تأكل العشب"؛ إذ إنّ مظاهر التّآلف والتّنافر بين اللّغتين تشير إلى مسالك مختلفة في سياسة الحوار، ولا يعني دراسة هاتين الروايتين أن روايات المدوّنة الأخرى غير موسومة بهذه الألوان وتلك المظاهر، إلّا أنّها في تينك الروايتين أظهر[٣].

أ. تلاقي لغة الحوار مع لغة السّرد في "ستر" ميل إلى التآلف:

أن يظهر تآلف جليّ بين لغة الرّاوي ساردًا ولغته شخصيّة كما ورد في "ستر"، أمر يطرح إشكاليّة مهمة تتعلق بالمساس بواقعيّة الحوارات في الرّواية، ويتّصل هذا الأمر بمريم بطلة القصة التي

---

(١) نفسه، ص٢١٠. Francis Berthelot ،Parole et dialogue dans roma ،Op cit ،p117

(٢) التنافر التلفّظيّ معيار مستخدم للتمييز بين صوت الرّاوي وصوت الشّخصيّة في الأقوال المنقولة في الخطاب غير المباشر الحرّ، ويعسر في هذا الضرب التمييز بين الخطاب الناقل والخطاب المنقول، ويمنع المرويّ له من إلحاق كلّ الخطاب بعون تلفّظي واحد. لمزيد اطلاع انظر: مجموعة مؤلفين، معجم السّرديات، مرجع مذكور، ص ١١٧.

(٣) رواية "العصفوريّة" ورد فيها حوار كثير بالعامّيّة، ومع هذا لم يكن الظّاهرة الأكبر.

ترويها. فالحوارات جاءت مع شـخصـيّات مختلفة ثقافة وعمرًا، ومع ذلك خرجت متقاربة فيما بينها وبين لغة الرّاوية، وهذا ما يُجوّز تنزيل السّـرد منزلة الجذع والحوار فرع يتقصّـاه وينسـج على منواله.

ولغة السّـرد في "سـتر" فصـيحة متينة[١]، بل هي لغة تتعدّاها إلى لغة شـعريّة ورمزيّة[٢] وقد ظهرت هذه الشّـعريّة منذ الافتتاح الأول للسـرد: "لاتزال خيوط من بخور العود جامدة في الهواء من ليل أخيها، يسهر كل ليلة يعاقر البخور والشّعر" (ص٥). ثم لا يلبث هذا التّعبير الفصيح أن ينتشر في سائر الخطاب السّرديّ على مدار الرّواية كاملًا، ولهذه اللّغة خصائص هي:

١- التناظر بين الموضوع القصصي وبلاغة التّعبير عنه.

٢- يزداد حدّة عند الوصف: فلغة الوصف في "ستر" مليئة بالاستعارات والكنايات والرمزيات[٣].

٣- ليست لغة الحوار ببعيدة عن لغة الفنّين السابقين[٤].

---

(١) خلا بعض الإشارات العامّيّة التي لا تكاد تظهر في المتن الرّوائيّ.

(٢) مما يعرف عن لغة رجاء عالم أنها لغة محمّلة بالرمز وتسـمو عن كل ما هو مادّيّ، وتميل إلى الإطناب والبعد عن القطيعة؛ لذلك استجابت إلى كثير من النّظريّات النّقديّة الحديثة، فكثرت الرسـائل العلميّة التي درست روايات رجاء عالم. وتجدر الإشـارة هنا إلى إيراد رأي معجب العدواني؛ إذ يرى "أن أعمالها بصـورة عامة صـالحة للبحث النقدي المعمق، فهي تحتوي ثراء على مستوى الدالّ بتقاطعها مع العديد من النّصـوص المختلفة وانفتاحها عليها، الأمر الذي جعلها أرضًـا خصـبة لاسـتقبال أدوات النقد الحديث". طامي السـميري، رجاء عالم رؤية نقدية، جريدة الرياض، الثلاثاء، ١٢/ ٧/ ١٤٣٢هـ.

(٣) من ذلك هذا الشّاهد:

" تلاشـت أمها من الحجرة لكأنما هربا من مواجهتها. ارتعدت السـاعة المربعة على رف المكتبة الأوسـط، تماما حيث تنام مؤلفات جلال الدين الرومي والبسطامي والسهروردي وابن عربي ما الذي يمكن أن تستشعره تلك الأرواح القديمة في سـاعة عصـرية تحركها أصـابع من الطاقة تفرغ كل شـهر، توقف العقرب الصـغير على العقرب الكبير على الواحدة تماما، عقرب الدقائق وعقرب الساعات يتطارحان الحب على الرقم واحد" (ص٤٧).

(٤) يدرج الوصف ضمن السّرد.

وأول خصائص ميل لغتي السّرد والحوار في "ستر" إلى التآلف، **التناسب بين الموضوع القصصي وبلاغة التّعبير عنه**. فالملاحظ أن المواضيع تتكرر في السرد وفي الحوار، وكذلك طريقة النظر إلى مضامين محددة يبرزها الجدول التالي:

(١)

الموضوع القصصي	في لغة السّرد	في لغة الحوار
موقفها من الإنجاب	"حين تفشل في الحبل برفيقك واستبطان كل تنويعاته الروحية فتلك علامات موت الجنين في الرحم" (ص٩١).	"إياك ومسرحيات التوق للأمومة، لقد أتحفتني زوجتي الأولى بما لا يمكنك التفوق عليه، هذا الجنين الذي تصنعين بجوفك ما هو إلا ثقل إضافي تلقينه على كاهل العلاقة لشل حركتها" (ص٩٧).
عمق النظرة واستشعار التفاصيل	" أمام عينيها انبسطت صورة لشوارع لندن [...] في ممرات المكتبة العظيمة تتنشق روائح الكتب بلا عدد، تمنح لكل تخصص رائحته الخاصة، تشعر برائحة الشّعر من على بعد، مثل روائح لحاء النخل حين يقلع للتو، روائح الفلسفة مثل الصابون تجعل شعر أنفك يحكُّ. روائح الدراما من العنبر مُرة وخازنة لفحولة وبوسعك شرب سفوف منها مع حليب الصباح لتقوى على مداورة الواقع. كتب الغيبيات لها زيوت طيّارة تنفذ مباشرة إلى الدم.. " (ص ١٠).	" كنا نعرف بدخول الصيف من غزو الفاكهة لبيتنا، لبساتين الطائف عبق نفاذ يرقد في ريقك، لكل فاكهة عطر أستطيع تمييزه بالخدر على ذقني، أعرف بدخول الصيف من خدر في الشفتين وأسفل، من زغب الخوخ يأتي الصيف، أشعر بعصارات الأسيد الصيفي على لساني وسقف حلق" (ص ٣٤).
موقف الشّخصيّة من غربة الشعور والمكان	" كل يوم تتغرب مريم أكثر عن هذا الجسد الموازي" (ص٩١).	" أينها؟ " أيقظها تلك الليلة ليسأل، تغالب النعاس، تحيرت، "من؟ " " المرأة التي ظهرت لي لليلة وحيدة في الفاونتن بلو" (ص٩٤).

التفكير بالآخر كغلطة	" كل علاقة مع الآخر ما هي إلا غلطة"	" أنت غلطة بجسدك الصغير طفلة وأنثى"
النظرة إلى النفس	" سقطتْ مثل ورقة" (ص٦).	" حتى ملامحي روضتها[...] حتى أخلع عن نفسي [...] لأذوب فيكم" (ص٦)

يبرز من خلال الشواهد المدرجة في الجدول السابق، كثرة استعمال الصور الفنيّة في لغتي السّرد والحوار حتى أصبحت مقومًا من مقومات الخطاب، بل يجوز القول بانتقال الخطاب الأدبيّ إلى خطاب شعريّ. وقد حتّم التآلف بين لغتي الحوار والسّرد على الرّاوية أن تصنع شخصيّات تُشبهها في الفكر والرؤى، فتوحّدت المضامين وبلاغة التّعبير عنها، إذ كانت فلسفة موت الجنين، مثلا، واحدة في كلّ من خطاب الرّاوية وخطاب محسن الذي نظر إلى الجنين كثقل، فازداد الاتّصال بين السّرد والحوار. ثم إن التّعبير بالتصوير الذي اختارته الرّاوية والشّخصيّات أدى إلى إبراز شعريّة التفاصيل من قبيل النظرة إلى النفس والموقف المعارض للإنجاب، وكذلك النظر إلى العلاقات الاجتماعيّة بين الشّخصيّات، فأن ينفر الزوج من الإنجاب يعني عدم الاكتراث لغريزة البقاء، وأن يهوى ويمتهن التصوير الفوتوغرافي الذي من أبرز رسائله إبقاء اللحظة إلى الأبد أو الخلود أمر يدعو إلى أنّ هذه الشّخصيّة تتعرض لتناقض من صنع الرّاوية يُشبه تناقض واقع الإنسان، ثم إنَّ سكوت الشّخصيّات عن الأمور الراجعة إلى واقعها، وإبراز التفاصيل من خلال فلسفة الأشياء مثل الكتب وما ترمي إليه، والفاكهة ودلالتها، كلّ ذلك يُشير إلى نزعة شعريّة تبرز في التفاصيل على حساب واقعيّة الحوار في لغة الشّخصيّات.

وثاني خصائص التآلف تحول لغة الحوار إلى خطاب شبيه بالشعر فاعتماد التعابير المصوّرة أسهم في تلوين خطاب الرّاوية السّرديّ بألوان من الشّعريّة، فإذا بلغة الحوار في "ستر" ترقى إلى لغة شعريّة في كثير من مواضعها.

والشعريّة تشير إلى بحثٍ عن الخصائص النوعية والقوانين العامة التي تمنح الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية اللغوية الأخرى، خصوصية تتميز بأنها تنبثق من الأدب ذاته

وماثلة في أبنيته اللغوية التي تشترك الرواية فيها مع الشعر [١]، وخصائص اللّغة الشعريّة في الرواية معلم من معالم الحداثة يقترب فيها السرد من لغة الشعر، وتتنوع مظاهر حضورها ما بين لغة تصويرية و وصفية ورمزية، ويكثر استخدام المجاز، فالقوة المجازية فيها ظاهرة، وتنتقى الكلمات العامرة بالإيحاء ويحدث فيها انفتاح للدلالة، ومن مظاهر حضور اللّغة الشعريّة في "ستر" ما يظهر في هذا الجدول:

(٢)

لغة السّرد	لغة الحوار
" سقطتْ مثل ورقة" (ص٦). تشبيه توفرت فيه الأركان: المشبه والمشبه به والأداة.	" حتى ملامحي روضتها[...] استعارة مكنيّة، حذفت المشبه به وذكرت لازمة من لوازمه تدل عليه (الترويض) حتى أخلع عن نفسي [...] استعارة، أضفت على شعورها صفة الخلع فجعلت منه شيئًا ملموسًا يمكن خلعه. لأذوب فيكم" (ص٦).
" لنجوم يأفلون كل لحظة لتلمع نجوم لن تلبث أن تأفل" (ص ٧). " استعارة تصريحيّة – حذفت المشبه.	"أنتِ طافية لكأنما في سماء خارج" (ص٨). تشبيه الأداة كأن.
" كلاليب المرارة هي ما نهشتها" (ص٦). استعارة -تشخيص- جعلت للمرارة مخالب تنهش وهذا للكائن الحي.	
" تنام مراسلاتُها وبدر" (ص٩). استعارة – تشخيص- جعلت للمراسلات سلوك الكائن الحي (النوم).	"الأطفال الآن هم اللحمة التي تربطنا.. فلم تحشرني شوكًة غريبة فيها" (ص ١٦). استعارة تصريحيّة، ذكرت المشبه به (شوكة).

(١) عبدالرحيم حمدان حمدان، اللغة الشعرية وتجلياتها في (البحث عن أزمنة بيضاء)، مجلة ديوان العرب، متاح على https: //www. diwanalarab. com/%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9-15298

تاريخ الدخول ٢١/ ٤/ ١٤٤٣هـ

" شيء في صدر الأم تمزق" (ص٧). استعارة – استعارت صفة التمزق لتجسيد الألم وهو معنوي.	" العين تقول كل شيء بينما اللسان يختال" (ص١٨). استعارة – تشخيص- جعلت العين تنطق واللسان يختال.
" صار لها بيت من لحم ودم وتأوي إليه لتكون الروح" (ص١٥). استعارة – حذفت المشبه وذكرت المشبه به البيت وصفة الإيواء.	" دوما نأخذ مشاعر الآخر كقربان" (ص٢٥). تشبيه ذكرت فيه الأركان.
" الكون قائم في صلاته البدائيّة قبل الخليقة" (ص١٧). استعارة – تشخيص- سلوك إنساني.	"أخرجك مثل إبرة في كومة قش" (ص٢٨). تشبيه تمثيلي.
" يقدمون أجسادهم حطبًا للموسيقى" (ص٢١). استعارة، تشبيه الموسيقى بالنار وحذف المشبه به.	" النار المولودة في نار لجحيم كلي" (ص٣٠). استعارة – حذف المشبه.
" نادتهم طبول تلك الفرقة الأفريقيّة" (ص٢٢). استعارة -تشخيص- سلوك إنساني.	" في النساء من طبع المدن تُسلم للغازي" (ص٣٢). استعارة – تشخيص المدن.
" بدت لندن مثل لطخة من لوحات فان جوخ عن السحب" (ص٢٧). تشبيه توفرت فيه الأركان.	" لن أسمح لفالح باستعمال ريما كحبل في عنقي" (ص ٣٦). تشبيه توفرت فيه الأركان.
" للشجرة كانت الكلمة الأخيرة" (ص٢٩). استعارة – تشخيص.	" كحبل مشنقة حول عنقي" (ص٣٦). تشبيه.
" كمن تسربت بين أصابعه جنيّة" (ص ٣٤). تشبيه.	" تتألف أطرافها حولها مثل محارة" (ص٤٠). تشبيه – الأداة مثل.
" لا تعود العباءة حجبًا وإنّما نداء صاخبًا للأبيض، نسبة الأبيض تنحسر وتتهاوى أمام عنفوان الأسود، ثلاثة ذكور... " (ص٣٦). العباءة أو الأسود كناية عن الأنثى، والأبيض كناية عن الذكر.	" أنكِ مثل طعنة بجسدي" (ص٤٣). تشبيه – الأداة مثل.
" الرياض مدينة لم تكمل تجسدها[..] جسدها	" أيمكن أن تخلع أبًا" (ص٤٨).

من أطراف ظبي في سباق لفرط خطفه تناثرت أطرافه" (ص٤١). تشبيه تمثيلي.	استعارة – إضفاء صفة الخلع.
" تغريني الفضيحة" (ص٤٣). استعارة – تشخيص.	" الكلمة سلاح" (ص٥٠). تشبيه دون أداة.
" تنام مؤلفات جلال الدين الرومي" (ص٤٧). استعارة – تشخيص.	" والملدوغ يخاف من جرة الحبل" (ص٥٣).
" رفض العقرب النهوض عن عقربه لكأنما مشلول بسموم" (ص٤٧). تشبيه – كأن.	" للفكرة رنين فلسفي يليق بالطرح" (ص٥٥). تجسيد الفكرة- واستعارة صفة الرنين لها.
" بعد عام من غيابه في سجنه الأبيض" (ص٥١). سجنه الأبيض كناية عن المستشفى.	" مثل ذيب الصحاري لا تفوتك غنيّة" (ص ٨٢). تشبيه تمثيلي.
	" لا أشرس ما يمكن أن يشاركك حجرة نومك مرآة بذاكرة لا تنام" (ص ٨٥). استعارة – تشخيص للمرآة.
" أرسل الأب حكمته" (ص٨٣).	" هذه المدينة تحولت إلى كابوس يترصدني" (ص٩١) استعارة تشخيص للمدينة بفعل الترصد، أو تشبيه حذفت أداته.
" كل يوم تتغرب مريم أكثر عن هذا الجسد الموازي" (ص٩١). استعارة – تشبيه الجسد بالوطن وصفة الاغتراب.	" لإشباع شيطان الغيرة الذي يتآكلك" (ص ٢٢) استعارة، تشبيه الغيرة بالنار التي يأكل بعضها بعضًا مع حذف المشبه به.
" يرن برأسها توبيخ محسن" (ص٩٥). استعارت صفة الرنين للتوبيخ.	" أنا وأنت تركيبة مزعجة" (ص ١١٣). تشبيه حذفت آداته

" في حجرة الجلوس بدأ الصمت مثل غيمة" (ص١٠٠). تشبيه كامل الأركان.	
"أعطاها ظهره لكأنما يسقط من تلك اللحظة فلا تصيبه بالمزيد من الخدوش" (ص١١٤). تشبيه / كأن.	
" الشقة عارية إلا من ذلك السجاد". استعارة – تشخيص.	

يظهر، من هذا الجدول، أن الاستعارة أكثر التقنيات البلاغيّة حضورًا، يليها التشبيه، وهذا يقتضي أن الرّاوية لم تكتف بتقديم حقيقة واحدة، وإنّما حاولت الربط بين حقيقتين متباعدتين إما تماثلًا فجاء التشبيه، أو تطابقًا فكانت الاستعارة، وهذا الأمر يؤدي إلى نوع من الازدواج في الرؤية التّعبيريّة أي أن هناك تراوح بين الرؤية الواقعيّة والرؤية الشعريّة.

والملاحظ أن رواية "ستر" تجري الكلام في السّرد على اللفظ العذب غير السهل، فهي تعرج فوق مرتبة الإبلاغ لتلامس البلاغة وتنتقل من مجرد التعيين إلى الإيماء والإيحاء تحقيقًا للوظيفة الشّعريّة. ظهر ذلك من خلال عدم فصلها بين اللّغة في الحوار وفي السرد، فكلتا اللّغتين جاءت بقالب شعريّ مما يعني أن الرّاوية وقبلها الكاتبة ضحّت بواقعيّة القصّ من أجل جماليات اللّغة، فعلى مستوى لغة السرد اختارت لغة شعريّة في وصفها وتشبيهها للأشياء " الرياض مدينة لم تكمل تجسدها [..] جسدها من أطراف ظبي"، " تغريني الفضيحة"، و " تنام مؤلفات جلال الدين الرومي".

ويزداد تضحية الكاتبة بواقعية النّص في لغة الحوار، فلا يُعقل أن تكون الشخصيّات في قمة توترها وغضبها وتتلفظ بكلمات عذّبة رنانة من قبيل " في النساء من طبع المدن تُسلم للغازي".

وثالث خصائص التآلف تكثيف اللّغة من خلال استخدام أكثر التعابير البلاغيّة ازدواجيّة وهي

الكناية، وتعرف الكناية بأنها "لفظ أُريد به لازمُ معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ" [١] ويلجأ الكاتب إلى ألفاظ جديدة من خلال استعمال الكنايات، فمريم كنّت بدرًا " بنصف رجل" إشارة إلى إقامته علاقة معها وهو رجل متزوج، فلم ترَ فيه رجلاً كاملاً، وأدّت الكناية غرضها في توصيل المعنى المراد من قبل مريم إلى المرّوي له، فلئن كان تعدد الزوجات الذي تحاربه مريم يجعل من المرأة نصفا بدلاً من كل، إذن العلاقة مع رجل متزوج هي أيضا تماثل التعدد، إنه تكثيف للغة من خلال استخدام تعابير جديدة تصف الشخصيات.

إن الكناية تؤدي المعنى بشكل دقيق، فعندما كنى بدر وظيفته "تشعرني كيخوته أحارب طواحين هواء"(ص ١٢٧). كثف المعنى، إذ لو قال أشعر أنني أعمل بلا فائدة لأعطى الكلام معنى صريحا ليس هذا مقامه، فهو يحاور امرأة تهتم بالأدب والثقافة فاختار كناية من الحقل الأدبي، إنه أراد أن يتفنن بكلامه.

والناظر إلى طبيعة الكلام يجده يجري على ضروب، فمنه ما يكون في الأصل لنفسه، ومنه ما يكنّى عنه بغيره[٢]، ثم إنّ استعمال الكناية "لم يكن استعمالًا مجانيًّا أو لمجرد إضفاء شعريّة على الخطاب"[٣]، وإنّما وردت الكنايات لتدلَّ على معانٍ خفيّة هي التي قصدت إليها الشّخصيّة، فحين أطلقت مريم على والدها المريض لقب السجين وهو المريض كانت لها غاية برزت في عدد من الشواهد، منها:

- "بعد عام من غيابه في سجنه الأبيض" (ص٥١).
- " تدهورت حالة أبي، وهو الآن سجين المستشفى" (ص١٣١).
- حضور شخصية الأب ومريم تلاعب الصبيّة يدعو إلى الاهتمام "في الاغتسال بشحنة الطاقة المنبعثة من الصغار تلاشى وجه أبيها المحتقن، زمجرته في طرقات المستشفى تركيزه لمحرق

(١) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣هـ، ص ٢٤١.

(٢) المبرد، الكامل، دار مكتبة المعارف، بيروت، د ت، الجزء الثاني، ص ٥.

(٣) لطفي زكري، الحوار واستراتيجياته، مرجع مذكور، ص ٢٢٤.

عينه في وجهها كلما وقفت بسريره رغبته في الاختراق لقاع قاع دماغها وإعادة تدويره أو طمسه" (ص٦٣).

لقد أرادت مريم، حينما كنّت عن سرير والدها بالسجن الأبيض، الاعتماد على ما في الكناية من طاقة؛ إذ إن الكلمة وإن تملّكت دلالة رئيسة فإنها تظلّ "مستقرًّا تتراكم حوله جملة من الدلالات الأخرى تكون بمثابة الهالة التابعة لها"[١]؛ أي السجن، فهي رأت بقاء والدها في المستشفى سجنًا لا رعاية صحيّة "لن أسمح لكم بحبس الرجل في حجرة مستشفى مع وجه غريب يمتص آخر ذكرياته" (ص ٤٨).

"الزمي حجرته لضمان ألا يفجر رأسه في الجدار، تعرفين أن نوبات الهياج ومحاولات إلحاق الأذى بالذات تتلاحق، تعرفين كيف ضرب ممرضه بالأمس وانفلت هائما في الطرقات [...] أبوسعك مجالسته في نوباته أم بوسعك تقييده والجلوس على المقعد المواجه للفرجة"[٢] (ص٤٩).

أتكون إشارة إلى عدم الرعاية من قِبل الأبناء وانقطاع زيارتهم، ويكون في الأمر إشارة أكبر إلى منظومتي الأسرة والمجتمع في التعامل مع مرضى الخرف؟ فالكناية بوصفها تقنية تعمل على تكثيف الغموض في الخطاب ما هي إلا شكل من القراءة النموذجيّة' واختيار الكناية تعريض يُقصد به كل ما في السجن من دلالات الظلم والغضب والقهر، والتعريض هو ما "أُشير به إلى غير المعنى بدلالة السياق كأن تقول: ما أقبح البخل، والمراد كأنك بخيل"[٣]، وهل هي إشارة إلى عدم تعاهد الأبناء بالزيارة؟ وإلى منظومة الأسرة، فالكناية والتعريض لا تعملان في العقول كما الإفصاح

(١) محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٢م، ص١٠٥.

(٢) يعاني والد مريم من مرض الخرف.

(٣) رضا سهيل، شعرية الغموض في القص الحديث، حكايات السيد س هدير العشق في الأسحار لسمير العيادي نموذجًا، بحث مرقون، نال صاحبه رسالة الماجستير، كليّة الآداب بسوسة، ٢٠٠٦، ص ٥٧.

والكشف[١]، ثم إن علاقة مريم بوالدها يشوبها التناقض، إذ هي تخافه لكنّها تفتقر إلى الأمان دونه؛ لذا لجأت عند استحضاره إلى عدم الاعتماد على التصريح، فهي لا تريده مريضًا ولا مسجونًا، ولما تبادر إلى ذهنها وهي تلاعب الصبيّة[٢] تذكرته (دكتاتورًا) يطمس عقلها أو يعيد تشكيله؛ لذلك جنحت إلى التعريض الذي من أجلّ مميّزاته التّعبير عن القبيح بما تسيغ الآذان سماعه.

ومن الخصائص التعابير الرمزيّة؛ ويعرف الرمز بأنه "مجموع تصوّرات ومفاهيم وأفكار مجرّدة. ولا يمكن فهمه إلا بعد إدراك الفكرة التي يرمز إليها" [٣] ويبرز فضل الرمز على غيره نظرا إلى انتمائه إلى حقول مختلفة، ومن خلال الرمز تصبح اللّغة إيحائية مركبة محكمة وأحيانا معقدة، فالرمز بداية الاتجاه إلى باطن النصوص ومعرفة الغاية منها، وهناك الرموز الدينية، والفلسفية، والصوفيّة وغيرها.

والرمز متواتر سردًا وحوارًا، ولأن الطاقة الإيحائيّة للظاهرة اللّغويّة تبلغ ذروتها مع التعابير الرمزيّة[٤]، فالرمز لا يتعدّى إلى مدلول واحد بعينه، وغير مقيد بعلاقة المشابهة، وقد ميّز الخبو بين المجاز والرمز؛ إذ "الفرق الأساسي القائم بين الصور المجازيّة والرمز يتمثل في طريقة الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني. وإذا كان الانتقال مقيدًا في الصور المجازيّة بمقتضى علاقة المشابهة، فإن الانتقال في الرمز متحلّل من القيود، وهو ما يفتح النّصّ المرمّز على قراءات

(١) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، الجزء الأول، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٠، ص١١٧.

(٢) مريم معلمة رياض أطفال.

(٣) أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، الكويت، ١٩٨٥، ص٥٨٥.

(٤) لطفي زكري، الحوار واستراتيجياته، مرجع مذكور، ص ٢٢٨.

محدودة"[١].

وأكثر الرموز حضورًا في خطاب شخصيّات "ستر" الرموز الصوفيّة[٢]، لا باستحضار أعلام الصوفيّة الفلسفيّة والفنيّة مثل ابن عربي وحسب، بل أيضًا من خلال نظرة الشخصيات الصوفيّة إلى الجسد والروح والنّفس من قبيل هذا الحوار بين مريم وبدر:

"بادرته بالسؤال:

" أسبق وعلمتَ على فكرة الفرق بين الجسد النفس الروح؟ "

"هذه مسألة كثرت فيها الفرضيات في تراثنا... هبطت إليك من المحل الأرفع.. كما تقول قصيدة لابن سينا عن الروح... "

"الآن أريد تصورك الشخصي... "

"لم أفكر حقيقة بالأمر، لكن أتصور أن الجسد هو هذا الملموس الذي نعرفه، الروح هي المحرك للجسد، أما النفس فهي مجموع الأحوال التي يمر بها الإنسان من كره وحب وغضب..."(ص٥٧).

يُستدلّ من هذا الحوار على وعي الشّخصيّة بقيمة الظاهرة اللّغويّة، وحرصها على توظيف

(١) محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر السياب نموذجا، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥، ص ١١٩.

(٢) يردّ هذا الأمر أساسًا إلى أنّ رجاء عالم تنتمي إلى أسرة صوفيّة؛ إذ ذكرت "أنها محظوظة لأنها ولدت في عائلة منحدرة من علماء متصوفة جدًّا"، وأضافت: "عائلتي أُطلق عليها اسم العالم كلقب لجدي لأنه كان رجل علم ووالدي رجل كان يحفظ القرآن والشعر ويغني على العود". لمزيد اطلاع انظر: رجاء عالم رائدة في الأدب المعاصر وعاشقة للبيئة المكية، متاح على صحيفة اليوم الإلكترونية

https: //www. alyaum. com/articles/٨٣٢٤٥٤/%D٨B١D٨AC%D٨A٧D٨A١-%D٨B٩D٨A٧D٨٤٩D٨٥٩-%D٨B١D٨A٧D٨A٦D٨AF%D٨A٩-%D٨١٩D٨٩A-%D٨A٧D٨٤٩D٨A٣D٨AF%D٨A٨-%D٨A٧D٨٤٩D٨٥٩D٨B٩D٨A٧D٨B٥D٨B١-%D٨٨٩D٨B٩D٨A٧D٨B٤D٨٢٩D٨A٩-%D٨٤٩D٨٤٩D٨A٨D٨٩A%D٨A٦D٨A٩-%D٨A٧D٨٤٩D٨٥٩D٨٣٩D٨٩A%D٨A٩

تاريخ الدخول ٢٥/ ١٢/ ١٤٤٢هـ

الأفكار الصوفيّة، بل يظهر التمازج بين الصوفيّ والدّينيّ "النفس تنمو، تضيق، تتقلب، أي قريبة من القلب[...] كما جاء في الآية: ولكن تعمى القلوب التي في الصـــدور.. وقالوا في قلوبنا أكنة.. والوعي بالعالم يتم من خلال النفس، الكتب العربيّة لم تتطرق كثيرًا للروح، قل الروح من أمر ربي، من هذا المنطلق تحولوا من البحث فيها إلى النفس" (ص٥٦).

ومن أشـــهر الرموز الصـــوفيّة، رمز المرأة ورمز الطبيعة، ورمز الخمر، وأكثر هذه الرموز تواترا في "ستر" هو رمز المرأة، ومريم هي المرأة التي دارت الرحى حولها في لغة الحوار، ويشير اسم مريم إلى الطهارة والعفة والنّاظر إلى الأوصاف التي وردت عن مريم على ألسنة الشخصيات في "ستر" يجد فيها هالة رمزيّة أولها محاولة فهم مصـــدرها" انبثقت مريم من آلهة قديمة مطية من ريق عباد وأدهان ابتهالاتهم" (ص٧١). فهي ليست من طين بل عطر وصلوات، وهي لا تكتشف محبوبها بل تلده " مريم مريم يا من ولدتني من غير ميلاد وبعثرتني في الخلق لأشـــقى" (ص ١٢٦). و " من هذا يجب أن تعمر خلوة المتصوف، من تراب هذه المرأة من صمتها.. " (ص١٥٠). إنّ في هذه الشواهد إعلاء لروح مريم على حساب المادة.

وعندما فسح الرّاوي لمريم أن تُعرّف بنفسها ظهرت بلا انتماء جغرافي **"لا عنوان لي"** (**ص** ١٣). وتُعرّف عن الإنسان بالروح لا بالجسد، وتذهب إلى أبعد من ذلك بأن البشر أرواح طيور خُضر "النفس طيرٌ [...] جالس فينا ملفوفا [...] حتى إذا متنا فقس الطير وصار من الطيور الخضر التي تُعمر سماء الجنة" (ص ٥٥).

وتحتل الموسيقى مكانة في الخطاب الصوفي لمريم مما جعلها تفلسف حاسة السمع " يبدأنا السمع مبكرا ويغادرنا متأخرا، ينتظر السمع لما بعد مغادرة المشيعين للميت، يسمع حتى ما وراء الخاتمة لوقع نعال المشيعين" [...] وربما يتحول كامل جسدنا إلى سمع... " (ص١٩).

وليست هذه الحوارات سوى تأكيد على أن مريم رمز للولادة، للحب، للجوهر الأنثويّ، والفكرة المستخلصة من هذه الرموز أن مريم ليست على ظاهرها الذي تُقدمه الوهلة الأولى امرأة تلهث خلف رجل متزوج، بل هي رمز للطهر والولادة. ويقوم الرمز في النّص كحجاب يمنع من إدراك

المقصد إلا بالنّفاذ إلى ما خلفه من المعاني، ويرى توفيق بكار أن الرمز " لا يشير إلا بقدر ما يكتم فهو في الوقت نفسه كثافة وشفافيّة، باب ينغلق وينفتح" (١).

يُستخلص من خلال عرض هذه الخصائص أنّ الشّعريّة في خطاب حوارات "ستر" أكسبت اللّغة جماليّة، فالصور الشّعريّة تؤدي وظائف مثل إبراز صلات جديدة تعقدها بين المسمّيات والأسماء مستدركة بها النظام اللغويّ، وهو دليل على التآلف بين لغة الحوار ولغة السرد، فالأمثلة السابقة كشفت عن تلازم بينهما في مستوى اللّغة، وهو أمر يعود إلى توجّه اتّخذته الكاتبة في إنشاء تعابير غير مألوفة طعّمتها بإلمام عميق بأسرار اللّغة دون الإخلال بعمليّة التواصل بين العمل الفنيّ ومتلقّيه.

ولأن الكاتب هو متلقّ (٢) بطبيعة الحال؛ وبناء على اختياراته وتفضيلاته يختار لغة الكتابة، وقد ظهر في رواية "مدن تأكل العشب" متلقٍّ مختلف. يميل إلى سهولة الألفاظ والتراكيب بل إلى عاميتها، فكيف وردت حوارات الشّخصيّات في "مدن تأكل العشب"؟

ب. اختلاف لغة السّرد عن لغة الحوار في "مدن تأكل العشب"

لا يعني اختلاف لغتي السّرد والحوار في "مدن تأكل العشب" ظهور التناقض بينهما، فمن وظائف الانسجام ألّا يُلاحظ القارئ المؤوّل أيّ تناقض في تلك العلاقة، ولغة السّرد في الرّواية تميل إلى الفصاحة نوعًا ما(٣)، وإن تخلّلتها في أحيان قليلة عبارات من الدّارجة العامّيّة من قبيل: "مسير الحي يتلاقى" (ص١٦٠) و"والله لو أقطع من جسمي ما أوفيك جمايلك" (ص٩٤). أما الحوار فينهض، خلافًا للسّرد، على لغة عامّيّة. ومن أبرز مظاهر الانسجام ما يلي:

---

(١) توفيق بكار، قصصيات عربية، الجزء الأول، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠١، ص١٢.

(٢) كل كاتب متلقّي، لكن ليس كل متلقي كاتب.

(٣) هناك ضعف لغوي في مستوى التراكيب على سبيل الذكر لا الحصر " ما أقسى أبواك" (ص٤٥)، " افتح عيني.. واهرب"، "اختن يا ختان"(ص٤٢). " للإمام" (ص٤٠). " لا تنسيك الغربة أمك" (ص٣٩) لذلك اختير لفظ تميل إلى الفصاحة بدلًا من الجزم بفصاحتها.

- مواءمة الأقوال لثقافة الشّخصيّة.
- تمثيل المنطوق في المكتوب.
- اقتراب العامّيّة من الفصحى أو المزج بينهما.

ويقصد بمواءمة الأقوال لثقافة الشّخصيّة، الاختيار الفنّيّ الذي سلكه الرّاوي الذي يراعي مستويات اللّغة، وهو أن يجعل الشخصيّة تتحدث بلغتها، ومن خصائصه أن "يأتي الحوار ملائما للشخصيات ولطرق كلامها، والحالة التي هي جزء منه والبيئة التي تنتمي إليها"[١]وقد ظهرت الشّخصيّات في مستوى يتوافق مع ظروفها الحافّة بالسياق، أيْ مستوى التّعبير والأفكار واللّهجة. وجلّ الشّخصيّات المُستأثرة بالكلام في "مدن تأكل العشب" تنتمي إلى طبقة المهمّشين، ويدعم عبده خال هذه الطبقة فهو مسكون بقضاياها[٢].

واختار الراوي أن يكون الحوار ملائمًا للشخصيّات وطرق كلامها المتماشية مع البيئة التي

(1)John Stephens ،Approaches to the Novel ،London ،Harraps ،1972 ،p12٧

(٢) يرصد خال صراع المهمّشين، ويعرض يوميات البسطاء، فالمتتبع لروايات عبده يرى خيطًا ناظمًا من "الموت يمرّ من هنا" إلى آخر روايات "الصهروج" علاوة على "فسوق" و"ترمي بشرر" ويجد حضورًا للإنسان المهمّش وصراعه ضد مختلف القوى الدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة، وظهر الإنسان المهمّش بشكل جليّ في "مدن تأكل العشب"؛ إذ تحضر بنية للتسلط عبر تدوين مرحلة شرسة مرّت بها المنطقة العربيّة (حرب اليمن الأولى) فتحمل البسطاء قرارات الساسة ودفعوا ثمن الشعارات "جمال رفع شعار الوحدة العربية وفشل، وجدتي رفعت شعار إغاثة الملهوف وفشلت"(ص٧). وقد ركز خال على تفاصيل لا يراها الكبار، أو يرونها ويتعامون عنها. لمزيد اطلاع انظر: مقال سماهر الضامن، روايات عبده خال عالم مفتوح على المهمّشين، مجلة القافلة،

https: //qafilah. com/ar/%D٪٨B٪١D٪٨٨٪٩D٪٨A٪٧D٨٪٩A%D٪٨A٪٧D٪٨AA-%D٪٨B٪٩D٪٨A٪٨D٪٨AF%D٨٧٪٩-%D٪٨AE%D٪٨A٪٧D٨٤٪٩-%D٪٨B٪٩D٪٨A٪٧D٪٨٤٪٩D٨٥٪٩-%D٪٨٥٪٩D٪٨١٪٩D٪٨AA%D٪٨٨٪٩D٪٨AD-%D٪٨B٪٩D٪٨٤٪٩D٨٩٪٩-%D٪٨A٪٧D٪٨٤٪٩D٪٨٥٪٩D٪٨٧٪٩D٪٨٥٪٩D٪٨B٪٤D٨٪٩A/

تاريخ الدخول ٢٢/ ٤/ ١٤٤٣هـ

تنتمي إليها[١]، فيقتضي البناء الفنّيّ أن يتكلّم "يحيى الغريب" وأهله بلهجة عامّيّة، وهو شابٌّ أميٌّ لا يحسن القراءة ولا الكتابة، وكذلك أهله "لكزتني أمي بيدها وهي تصيح: يا غارة الله عليك كل هالسنين تقرأ كتاب الله وما تعرف تكتب رسالة" (ص٥٤).

يتبيّن من الشّاهد أنّ الأمّ تعتقد أنّ حفظ ابنها لكتاب الله يخوّل له كتابة الرسائل وقراءتها، وقد جاء الكلام عاميًا مؤكدًا على واقعية حوار الشخصيّة، وهو ما أكّده هوغ بلار في قوله: " لايكفي أن نضع في المشهد بعض الشّخصيّات التي تتكلّم على التناوب، بل يجب أن تتكلّم باللّهجة الطبيعيّة الملائمة، وأن توضع في محادثة حقيقيّة تبيّن الطابع والطريقة التي بهما يعبّر المتخاطبان ويتمايزان بعضهما من بعض"[٢].

ولو أورد الرّاوي الحوار بلغة فصيحة لجنى على شخوص قصّته، "فالكاتب الذي يجعل شخوص قصّته تتكلّم وتفكّر بلغة غير اللّغة التي تفكّر بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعيّة التي هي السبب في كيانه"[٣]، وأحيانًا يتجاوز الرّاوي مبدأ الواقعيّة فيُدرج كلامًا يفوق مستوى الشّخصيّة مثل هذا الحوار بين خيريّة وزوجها طاهر الوصابي:

- يا ما جاب الغراب لأمه، سوف نصوم على هذه النقود سنة كاملة

فكشر عن أنيابه وصرخ بها:

- أحذرك من مغبة الاستخفاف والاستهجان" (ص ١٢٤).

فقد استبدل الراوي في هذا الشاهد عبارات عامّيّة بعبارات فصيحة لا يقتضيها الحوار الموظف

---

(١) الواقعية في الأدب "لا يقصد بها واقعية اللغة بل واقعية النفس البشريّة، وواقعية الحياة والمجتمع". محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، ١٩٨٧، ص٦٧٠.

(2)Sylvie Durrer ،Le dialogue Romanesque style et structure ،OPcit ،p17 .

عن لطفي زكري، الحوار واستراتيجياته، مرجع مذكور، ص٢٧٧.

(٣) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، بيروت، دار العودة ١٩٨٤، ص ١٠٠. عن نجم عبد الله كاظم في كتابه مشكلة الحوار في الرّواية، مرجع مذكور، ص٢٤.

بالدّارجة، ويظهر ذلك في قول المرابط "أحذرك من مغبة الاستخفاف والاستهجان"، وهو ما لا ينسجم مع التّعبير الشّفويّ الدّارج في العامّيّة السّعوديّة، فهذا حشر لعبارات فصيحة لا يقتضيها السياق، ولأن العبارة حوت على سبّاب والعلّة في ذلك أن السباب في اللّغة الفصحى وقعها أخف من اللّغة العاميّة.

ومن أهم مظاهر الانسجام حرص الرّاوي على تمثيل المنطوق في المكتوب ويتجسّم ذلك بوضوح في الكتابة باعتماد جملة من الإجراءات، من أهمّها:

أ. عيوب الرّسم:

أ. ١. " – بلغ سلامي للنبي.

ب. ٢. النبي عايش!

ج. ٣. عايش عند ربه.

د. ٤. وكيف أسلم لك عليه. " (ص٣٨).

هـ. ٥. "– لا يدوم إلا الدايم"(ص١٤٧).

فالعبارة العاميّة في (أ١) تتمثل في حذف الألف في الفعل "بلغ" و التعديّة بـــ(اللام) والصواب بـــ(إلى) في "للنبي". وأما العبارة العاميّة في (ب ٢) و (ج ٣) و (هـــ ٥) فهي عدم رسم الهمزة وتعويضها خطأ بالياء، والعبارة العاميّة في (د. ٤) استخدام كلمة "كيف" بمعنى ما الطريقة.

وعلى الرغم من حرص الراوي على تمثيل المنطوق في المكتوب، فإنه في أحيان كثيرة لا يرسم الأخطاء التي يقتضيها الاستعمال الدّارج للكلام من قبيل كلمة " الكعبة" و "المحبّة" هاتان الكلمتان وردتا حواريًّا، وهما نشيد ذكرته مريم خالدية ونصه:

" يا مشى في طريق الكعبة

عودت بالمحبة

طريقك خير ونجمك سهيل

وعرفك عاده هيل في هيل

يا غادي في مطر وسيل

أعطف علينا في ليل" (ص٧٤، ٧٥).

فتمثيلها في الدّارجة يقتضي حذف التاء من آخرها، ومثلها " يا مشى" فالألف تنطق ياء عند استعمالها في العامّيّة. ويرد سبب اختيار الرسم الصحيح إلى أنها كلمات وردت في قوالب شعريّة فعاملها الكاتب معاملة الشعر الشعبي المكتوب، إذ أن عملية النطق فيه تختلف عن عملية الكتابة.

جـ- عيوب التصريف:

"- راجل من ظهر راجل" (ص٤٢).

ظهر في استخدام كلمة راجل بدل رجل، لأن كلمة رجل جامدة لا يُشتق منها اسم فاعل ولا اسم مفعول.

د. استعمال كلمات لا علاقة لها بالفصحى وإنّما لها علاقة بالعامّيّة المحليّة الضّيقة:

ويقوم الرّاوي بتوضيح معناها للقارئ في الهامش من قبيل هذا المثال:

"بكى غالب بحرقة وردد:

-النباش[1]

واسع خطوته حتى اقترب منا

-أنا غريب عن هذه القرية، أريد ماء" (ص١٥٢، ١٥٣).

يُقصد بكلمة النباش في الفصحى من يفتّش القبور ليسرق ما فيها من أكفان وحُليّ، وهي في هذا الموضع غير ذلك، فالنباش في لهجة أهل جنوب المملكة العربيّة السعوديّة تُشير كما ذكر الرّاوي إلى "حيوان أسطوريّ تتعدّد تسمياته وفق المنطقة الجغرافية فهو يشبه الضبع وفي أماكن أخرى بالغورلا. وتقول الأسطورة: إن من يؤذيه يصبح هدفه بعد الموت.. حيث يصيح به أثناء الموت قائلا: "حلالتي بك وبعقب عقبك" [...] فإذا مات قام النباش بنبش قبره وأكله قبل أن يصبح جيفة" (ص١٥٢).

هـ. استعمال القوسَيْن:

"- لا أريد رؤيته في المطبخ أم تريدين يصبح (رابع خواته)" (ص ١٥٥).

وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى جهود التّداوليين في تحليل "المحادثة العاديّة"، فقد رأوا استحالة استنساخ المنطوق في المكتوب على الوجه الأكمل، بل إنّ ذلك سيقود إلى الوهم بتمثيل الواقع اليومي في النّسيج السّرديّ، إذ يرى جليان لان مارسييه مثلا أن الأمر لا يعدو أن يكون انحرافًا في مستوى الخصائص الكونيّة للموضوع المتمثّل نفسه[2]؛ فللمكتوب سطوته على الحوار

(١) النباش حيوان أسطوريّ تتعدّد تسمياته وفق المنطقة الجغرافية [...] وتقول الأسطورة: إن من يؤذيه يصبح هدفه بعد الموت.. حيث يصيح به أثناء الموت قائلا: "حلالتي بك وبعقب عقبك" [...] فإذا مات قام النباش بنبش قبره وأكله قبل أن يصبح جيفة [...].

(٢) انظر: Gillian Lane-mercier, La parole Romanesque, Op cit, p25.

عن لطفي زكري، الحوار واستراتيجياته، مرجع مذكور، ص٢٦٧.

الشّفويّ، وهو ما ذهب إليه حماديّ صمّود في قوله: "والمكتوب متى أحاط بالمنطوق أخرجه من وضعه من حيث هو حدث إلى وضعه بوصفه علامة، فرض عليه منطقه، وغيّر منه بما يستجيب لمقتضاه وينسجم والقوانين الداخليّة المتحكمة فيه"(١). فلا بدّ من الخضوع إلى إكراهات تركيبيّة وجماليّة تفقده خصوصيّته الشّفويّة. على أنّ خال لجأ إلى الهروب من هذه الإكراهات، وحتى الصّعوبات الأكثر تمثيلًا من قبيل الصّمت أو الثّغثغات أو الإيماءات، خاصّة في بداية كلام المحاور، وعوّضها بعلامات ترقيم مثل هذا الشّاهد: "ابتسمت وهللت:

- أنت من جرحته.

- نعم.

- !!!!!

- ..... واسمي حامد، وأنت؟

- أنا ماذا؟

- أنا خجل منك، فأنا لا أعرف اسمك" (ص١٥١).

لجأ الرّاوي إلى ما يعرف بتجربة **رايمون** في روايته "زازي في الميترو" التي أخفقت في تبليغ المقاصد، واستحالة تمثيل المحادثة تمثيلًا صحيحًا، يقول: "كنت أصنع مقاطع الصمت وأضع نقاط تتابع وأعين إشارات كي أقترب قدر الإمكان من حياة المحادثة. إنّ للشفهي حضورًا لا يمكن تمثيله في الكتابي"(٢)، وهو المقرُّ بأنّ الحوار الذي يكتب في الرّوايات والمسرحيّات لا يتطابق مع الخطاب الشّفويّ(٣).

(١) حماديّ صمّود، المشافهة والكتابة، مدخل إلى دراسة منطق التأليف في الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٦، ص١٨١.

(٢) انظر: لطفي زكري، الحوار واستراتيجياته، مرجع مذكور، ص ٢٦٨.

(٣) نفسه، الصفحة نفسها.

ومما يؤكد هذا المذهب النظر إلى تعامل الرّاوي مع الكلمات العامّيّة في السّـــرد، ومثيلاتها في الحوار؛ إذ يذهب في السّرد إلى إبرازها بين قوسين كما في "(تخليص)، (تمرخني)" (ص٣٥). أو بين ظفرين مع شرح بعضها في الهامش عندما يرى أن الأمر يستدعي ذلك؛ كما في هذا المثال: "لم يكن اهتمام أمي بي يتضـاعف إلا في أيام الأعياد والمولد حيث تجلســني فوق "شـبريّة"[١] عالية" (ص ٣٥). والرّاوي من خلال القوســين أو الظفرين يلفت انتباه المرويّ له إلى أن العبارة المؤطّرة قد أُبرزت عن قصد لأنها تحمل ثغرة دلاليّة ينبغي العمل على سدّها بالتّأويل المناسب[٢].

ومن مظاهر الانسجام **اقتراب العامّيّة من الفصحى أو المزج بينهما**، فكثيرة هي الجمل التي تكون فصيحة تمامًا معجميًّا وتركيبيًّا من قبيل هذا الحوار:

"– من مات؟

وينصتن من أي الجهات[...]

–كيف ماتت العجوز يوسفيّة". (ص٢٦٦).

هذه الكلمات فصـــحى إذا ما أُعربت وعامّيّة إذا ما أُهمل إعرابها، فالملّفوظ "كيف ماتت العجوز يوسفية" يمكن أن يقرأ فصيحا في "كَيفَ ماتَتِ العَجُوزُ يُوسُفيَّةُ"، وعاميًّا على هيئة "كِيف ماتت العجوز يوسفيه" وكذلك "مَنْ ماتَ" وعاميًا "مِن ماتْ" وهذا يؤدي إلى تباين بين لغة السّرد ولغة الحوار. ولغة الشّـخصـيّات مزيج بين اللّهجة الحجازيّة والجنوبيّة، ويجوز في بعض الأحيان تصنيفها على أنّها لغة تقرأ على وجهين، فإن شاء القارئ أن يقرأها فصيحة استطاع ذلك، ويزداد الأمر ظهورا إذا كان جاهلا بلهجة أهل الرّواية، وإن كان على اطلاع بلهجة مجتمع الرّواية قرأها

(١) الشبريّة نوع من المقاعد تصنع من أشجار السدر أو السرو، وتحبك بحبال يتم وضنها من أشجار الدوم.

(٢) يقدم الرّاوي يد العون للمرويّ له لشرح بعض المفردات، وهنا نجد أنّ الرّاوي وقبله الكاتب كانا مسكونين بحفظ اللّهجة من الاندثار. وأن تكون "مدن تأكل العشب" وثيقة قد يُعاد إليها لدى المهتمّ باللّهجات.

بعامّيّتها. فمن حوارات البداية عندما ترك حمد الجدة ويحيى في بداية الطريق: "قريبنا وجدها فرصة لأن يتخلص من حمولته [...] ولم يلتفت لصيحات جدتي الواهنة:

يا غارة الله يا حمد تتركنا لمن؟

لوح لها من بعيد وصوته يتباعد:

أبحث لكما عن زوادة وأعود، واختطفه المدى ولم يعد.

[...]

-كل ما أخشاه أن نقع بيد قطاع الطرق.

ضحك الدليل بتوتر:

أول ما تمتد يدهم إلى حمارك الذي تركب عليه

وتابع بتخوف:

-..... أنت لا تعرفون هؤلاء البشر، فقد بلغت قسوتهم أنهم يمدون أيديهم لتلبيسات الأسنان، وإذا استعصت نزعوا السن من جذوره من أجل تلبيسة لا تغني ولا تشبع من جوع، وقد رأيت بعيني قاطع طريق يجزّ أذن امرأة من أجل "غويشة" فالصو" (ص ٢٥).

يكتسب المثال أهميّة إذ يُخيّل للقارئ أنّ الحوار مكتوب بلغة فصيحة، وأن لا فرق بين خطاب الرّاوي وخطاب الشّخصيّات، لكن ما إن يُقرأ "عن زوادة وأعود" التي لا تنطق بالدارجة على النحو الذي تنطق به في الفصحى، وعندما يُنظر إلى ملفوظات أخرى مثل "تلبيسات الأسنان" و "من أجل "غويشة" فالصو" يدرك أنّ الرّاوي قد اعتمد الدّارجة في صياغة كامل الحوار، وإن ظن أنّ (أعود) فصيحة لا عامّيّة، فسرعان ما يذهب هذا الظن مع باقي حوارات الرّواية. ويُلحظ أنّ الشّخصيّة تبدأ حديثها فصيحة، وتنهيه عامّيّة؛ مثل هذا الشّاهد: "إذا كان هذا هو الحج بطلت" (ص٢٤). فلو أراد الرّاوي أن يدرج حوارًا عامّيًّا كاملًا لكتب (إن) بـ (إذا). ولا يُعرف إن كان هذا الاختيار عن وعي أو لا، والذي يرى ويسمع مقابلات "عبده خال" إن في المذياع أو التلفزة يجد

جنوحه إلى هذا الأسلوب، على سبيل الذكر شاهد لقاء في الصورة مع عبد الله المديفر[1].

يُستخلَص من خلال ما تقدّم أن الرّاوي في "مدن تأكل العشب" اختار الفصحى لغة للسرد، والعامّيّة لغة للحوار، ليحدث توازن بين نوعين من الأدب هما الأدب الفصيح والأدب الشعبيّ، وظهر أيضا أن اختيار اللّغة العاميّة للحوار في رواية "مدن تأكل العشب" يقوم على أمرين: ضعف وقصور في بعض جوانب اللّغة، وفهم لطبيعة الواقعيّة في الأدب.

والسعي إلى تمثل المنطوق في المكتوب يظهر من خلال إجراءات تُعزز من ذلك التمثل، ولا يُنكر سهولة تعديل بعض أخطاء الرسم والتصريف لكنه اختيار واع من عبده خال ليفهم قارئ روايته كيف تكلّمت الشخصيّات حقا، ويمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك وهو أن تصبح حوارات شخصياته مرجعيّة لغويّة لمن أراد أن يعرف اللّغة التي تكلم بها الناس في زمن الرواية.

ولا ترد العامّيّة في الرّواية عن طريق كلام الشّخصيّات فقط، بل إنّ أجلّ ما تظهر في إيراد أبيات شعر عامّيّ، لأن الرّاوي في "غوّاصو الأحقاف" أورد أبياتًا شعريّة أخذت شكل حوار شكل البيت الشّعريّ بقيّة هذا الحوار، فكيف أثّر حضور الشّعر العامّيّ في لغة الحوار في "غوّاصو الأحقاف"؟

(1) https: //www. youtube. com/watch?v=sqigGfl3-mw

تاريخ الدخول ١٢/ ١٠/ ١٤٤٢هـ.

المبحث الثاني

بناء الحوار على الشّعر في "غوّاصو الأحقاف"

من ثوابت النّصوص السّرديّة أنها تقبل التماهي المطلق مع نصوص أخرى، إلا أنها ليست ركامًا من النّصوص، فهي مقولة تسمح بالجمع بين عدد معيّن منها حسب معايير مختلفة. وقد حاول محلّلو السّرد قراءة النّصوص المندرجة في الرّواية وتأويلها، ومن تلك النّصوص النّص الشّفويّ في السّرد الذي من أهم سماته عدم الثّبات أو الانغلاق في وضعيّة محدّدة، فهو مرتبط بأنظمة عديدة(١).

ومن مظاهر انفتاح النّص السّرديّ الحواريّ ورود أبيات شعريّة في حوار شخصيّة من شخصيّات الرّواية، فلا شيء يمنع من أن تقول الشّعر إحدى الشّخصيّات المتحاورة، وهو ما يُلاحظ في "غوّاصو الأحقاف". فكثرة ورود الشّعر يدعو إلى تأمّل خصائصه. وأول الأسئلة ورودًا يتعلّق بتجانس الشّعر والسّرد، فكيف سيشتغلان داخل النّصّ الواحد؟ وهل سيحافظ كلّ مكوّن على حدوده في نطاق علاقة التّجاوز فحسب، أم سيتكاملان عن طريق التّداخل والتّخارج؟

إنّ النّاظر إلى الأبيات الشّعريّة يجدها قد بُنيت على رؤية محدّدة وصياغة معيّنة تفرض متلقّيًا محدّدًا. وأول خاصيّة تميّز الأبيات الشّعريّة في "غوّاصو الأحقاف" بناء الحوار على الشّعر، أيّ أن تأتي الأبيات الشعريّة أولا ثم يليها السرد وأن يكون موضوع البيت الشعريّ هو مضمون الحوار كاملا. والملاحظ أنّ الشعر في "غوّاصو الأحقاف" شعبيّ، ومفهوم الشّعر الشّعبي يتلخّص في كونه من الفنون الأدبيّة التي "يعبّر به الناظم عن حالة فردية أو مأساة اجتماعية بلهجة خاصة تحيل إلى رقعة جغرافيّة ما" (٢)، ورواية "غوّاصو الأحقاف" تدرج ضمن أدب الصّحراء وجل شخصياتها أميّة، فالشّعر المدرج في الحوار أقرب إلى الأدب الشّفاهيّ؛ أي أنه شعر مشفّه، وأمل الفاران لا تريد

(١) زاهور كرام، السّرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، بحث ضمن كتاب (مؤتمر أدباء مصر) أسئلة السّرد الجديد، الدورة الثالثة والعشرون، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص ١٨.

(٢) نبيلة سنجاق، الشّعر الشّعبيّ ونداءات الحداثة، الرابطة الوطنيّة للأدب الشعبي، ص ١٣٣.

الإخلال بمبدأ (واقعيّة الشّخصيّات)، وللأدب علاقة بمحيطه الثّقافيّ والاجتماعيّ، لكأن أمل الفاران أرادت إبراز طبيعة الثّقافات الشفاهيّة والتركيبة الذهنيّة والنّفسيّة للإنسان الأميّ. لذا، فسيتمّ التعامل مع شعر شخصيّات "غوّاصو الأحقاف" على أنّه شعر شعبيّ له مناسباته وحضوره ودوافعه. وسيُصنَّف هذا الشعر إلى:

- الشعر الوجدانيّ
- الشعر الوصفيّ.

أ. الشعر الوجدانيّ:

لا غرابة أن يستحوذ الشّعر الوجدانيّ على نصوص شخصيّات "غوّاصو الأحقاف"؛ فهو شعر لا يقوله إلا ابن تجربته؛ إذ يُراد بالشّعر الوجدانيّ، الشّعر الذي يعبّر الشّعراء من خلاله عن "تجاربهم الفرديّة ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها كثير من الحدّة العاطفيّة والخيال الجامح، والصور المستحدثة والمعجم الجديد، وما تنطوي عليه تلك العواطف والعوالم من مستويات نفسيّة وفنيّة تتجاوز تلك الأحاسيس الفرديّة إلى تصوير أشواق الإنسان وطموحه وقلقه وهمومه في مرحلة من شأنها أن تثير في النّفس كل هذه الألوان من العواطف والأحاسيس. ومدار مواضيع الشّعر الوجدانيّ في نصوص الشّخصيّات على الغزل، والحنين، والوجد، والتمنّي والدّعاء والرّجاء، ومن أشعار الغزل:

١- «لعيون نفلا تكسرت الفناجيل

هــذا لعينيك يا ظبي الفياحِ

وإن كان ما جا رداد للفناجيل

فالحال بيني وبينك مستباحِ». (ص٣١).

٢- تصر إحداهن: ألست من قال:

«يا عينها اليمنى ثمانين خيّال

ويا عينها اليسرى سيوفٍ صِقيلة»؟ (ص٦٧).

٣- يقول لسيده:

«نفلا رمتني ولا اخطتني رصاصتها

مخباطها في الحشا ما هوب يخطيني» (ص٧١).

٤- وتسمع خفرة عمتها تملي عليهن:

«وأي خفرة مع النسوان بكرةٍ مشعلانية

كنّ يديها قصب رمان والذهب فيه مارية» (ص ٨٤).

٥- مطلعها:

«يا ليت فرجة يا هلي منّا

نجعل لها فعل تماري به» (ص ١٦٤).

ما يجمع بين الأبيات السّابقة هو التغزّل بفتاتين من فتيات أهل العقيق هما (نفلاء، وفرجة) ويشير معنى الاسمين إلى دلالات مختلفة، فالنفلاء هي النتبة الصحراويّة شديدة التحمل، وأما فرجة فهي ما يُتسلى به وهي الشق بين الشيئين، وقد دلت كلّ من نفلاء وفرجة على معنى الاسمين، فتحملت نفلاء صعوبة العيش يتيمة في بداية حياتها، ثم رفض أهل قصر عقيل لها، وصمت زوجها الطويل ثم طلاقها، وكانت فرجة مثالا على اسمها في المرح والتسلية، أما دلالة الشق بين الشيئين ففرجة كانت في نظر أهل الرواية امرأة بقلب رجل جسور وبطولة لا تنكر، إلى أن دعت النساء يتحدثن عنها حتى عمتهم الأرملة تقول «امرأتكم الجديدة كأنها رجل.. كيف ترقد مع فيحان؟! »- ما أمهلتها لتفرح بسؤالها، قالت «هيّا أنا وإياك وراء الأثلة ذيك وأريك كيف أرقد معه» (ص٢٢٣).

ولئن استحوذت نفلاء على الغزل بمعناه الحسّيّ إلى درجة أن لا يستحقها إلا رجل عن ثمانين رجل فارس خيال فقد جاء الغزل بفرجة تمجيدًا لبطولتها، وكلا الوصفين، الحسّيّ والمعنويّ، يصبّان في قالب المرأة النّموذج في مجتمعها. فالمرأة الجميلة مطلب للفرسان والشّعراء، ومن الطبيعيّ أن تستحوذ أجمل فتيات أهل العقيق على النّصيب الأكبر من الغزل الحسّيّ.

وصفت عيون نفلاء كثيرا، ولا يقصد بالعين معناها الحسيّ بل معنى مجازي يتمثل بكيانها، يظهر ذلك عندما ينظر في أيديولوجيا ثقافة الصحراء في ملفوظ (تكسر الفناجيل) إذ يرتبط بمفهوم مفاده أن الفناجين في زمن الرّواية نادرًا ما تتوفر لارتفاع سعرها، والمعنى من البيت أن هذه المرأة يرخص لها الغالي والنفيس؛ لأنّ الفناجين ذات قيمة معنويّة ماديّة. ويرتبط كسر الفنجان أيضًا في هذه المرأة عزيزة غالية إلى درجة ألاّ أحد يستحق أن يشرب بعده، وهو معلّم على واقعيّة الحوار، فالثقافة الصحراوية هي المعين الذي يُستلهم منه.

ثم إنّ وصف الجمال جاء من خلال ما عرف في الشّعر العربيّ من قبيل تشبيه المرأة الجميلة بالظّبية، والعيون الآسرة بالسّيوف كناية عن قتلها حبًّا لمن رآها، أيّ أنه حافظ على فكرة الحب القاتل ولكنه طور في وسائل القتل، فملفوظ (نفلا رمتني) استعارة لأسلحة حديثة في زمن الرّواية للمرأة نفلاء التي قتلت القائل بداء الحبّ، وهنا إشارة إلى أنّ كلًّا من الحرب والحبّ في صحراء العقيق يؤديان إلى الموت.

إلّا أنّ النّاظر إلى أحداث الرّواية والرّابط بينها وبين الأبيات الشّعريّة على لسان شخصيّاتها يجد نفسه أمام نتيجة تتلخّص في نجاح المرأة الشجاعة اجتماعيًّا، وهو ما ظهر مع الممدوحة فرجة في الأبيات السّابقة. فجمال نفلاء لم يفدها في نجاح زواجها، وقد ظلّت صورة في أذهان أهل العقيق لا غير [1].

(١)الرّواية صورة من حياة أهل ذلك العصر، ولأن المرأة في ذلك الزمن منوطة بوظيفتين هما الزواج ورعاية المنزل، فقد تطرقت الفاران، من خلال كلّ شخصيّاتها النّسائيّة، إلى تعاملات نساء العقيق وظروفهن. وممّا أبرزته أنّ فشل المرأة يُقاس بفشلَ زواجها، وهو ما حدث لنفلاء رغم عشق عموش لها.

ومن المواضيع المدرجة في الشّعر الوجدانيّ ما يوضحها الجدول التالي:

البيت الشّعريّ	الموضوع الشّعريّ
«ليت الحبيّب ولد خالي ما له دنايا يحجرونه وياه في روشنٍ عـــــالي وأمزّ من صافي مزونــه» (ص٤٢).	التّمنّي
«الله على الليالي كم فرقت من غالي من العرب والمالِ جعل الحيا سماري حدرٍ على المجاري يكسي ظهرها العاري» (ص٥٢).	التوجُّد من الدّهر
يردّد: «جعله يجينا هارب منحاش متحسفٍ يلعن خطاطيبه» (ص ٧٣).	الحسرة
« نطويك يا ذا الشهر طيّ القراطيس ذا الليل م الداخل يجون الغواويص». (ص ٥٧).	مناجاة الدّهر

«البارحة جاني المعلوم أهل الهوى طبوا الجنة واللي يصلون ويصومون ف أقصى جهنم لهم رنّة» (ص ١٧١).	العجائبيّ

قد يظنّ أن لا شيء يجمع الأبيات السّابقة إلا مضامينها التي تدور حول مآسي النّفس البشريّة ورغباتها، إلّا أن جوامع أخرى تتبيّن في أنّ جلّها وردت على لسان شخصيّات نسائيّة عدا البيت الشّعريّ الذي جاء على لسان الشّخصيّة جابر: "جعله يجينا هارب منحاش... متحسف يلعن خطاطيبه"، والأصل فيه شعر تردّده المرأة عندما يتزوّج زوجها، فتكون ردّة فعلها هذا البيت. وأن تكون الأبيات لشخصيّات نسائيّة مع النّظر في طبيعة المواضيع، فهو أمر يدلُّ على أنّ التمني والوجد ومناجاة الدّهر سلوك لنساء العقيق يعبّرن عن قهرهن بالأشعار، فالمرأة لا تستطيع أن تعبر عن رأيها إلا من خلال الشعر، ويفسر أيضا عدم وجود أبيات في الشعر الوجدانيّ لشخصيات رجاليّة لأن الرجال في ذلك الزمان يُعاب عليهم إظهار الحسرة أو التوجد. فالشّعر هو انعكاس لواقع الحياة الطبيعيّة والاجتماعيّة.

ب. الشعر الوصفي:

يبنى البيت الشّعريّ الوصفيّ في السّياق التّخاطبيّ الدّاخليّ على حوار بين شخصيّتين أو أكثر من شخصيّاته، فالرّاوي حريص على أن يشعر القارئ أو السّامع بجوّها الواقعيّ حينما تبدأ حوادث الحكاية بتحديد اسم تلك الشّخصيّة، فتمتزج الأحداث بالشّعر لتأكيد واقعيتها دعمًا وإثباتًا، فهذا فيحان يستشهد وهو يحاور جلّاسه ببيت شعر:

وينشد بيتي شعر لأخيه:

«تلقى مجالِسهم مِدَاهِيل خطّار

ودلال صِفْرٍ تِعْجب اللي نظرها

هذي مراكاةٍ وهذي على النار

وهذي يدارُ بها على من حضرها». (ص ١٨).

هنا وصف لمجلس آل فوّاز، وموضوع البيتين الشّعريّين وصف القهوة التي تُشكّل لدى شعراء الصّحراء موضوعًا شعريًّا ورمزًا ثقافيًّا لا يقل أهميّة عن الإبل والأطلال، فهي ابنة الكرم، وفيحان يتفاخر بمجالس قومه، واختار ضمير الجمع (هم) للتّكثير، ثم شرع في وصف هذه المجالس من خلال أهمّ عنصر وهو القهوة التي تحضر معها رمزيّات عديدة، من ذلك هذا البيت:

«ديرتي من الحسد مشحونة

من الجلاميد إلى هتلان

مير سعد أبو من زارها

وأتقهوى مع جمعـــان» (ص٣٩).

يجوز إدراج البيت الشّعريّ في وصف حال هذه الصّحراء في بيتها الأول، ثم ينتقل إلى أنّ السعد فيها هو زيارة من يحبّ من أهلها وهو (فيحان)، وحضور مثل هذه الأبيات في السّرد يدلّ على أنّ الغاية التي تسعى إليها الشّخصيّات لا تعدو أن تكون إيجاد مناسبة لإيراد الشّعر، وتقديم الظّروف التي قيل فيها الشّعر، فالشّعر هو الأصل والحكاية مجرد وسيلة له.

وتظهر خاصيّة من خصائص الشّعر الشعبيّ وهي ظاهرة الامتزاج؛ إذ يُقال الشّعر لا بصفته نشاطًا مستقلًّا أو فاعليّة مقصودة لذاتها، بل يجري إنتاجه ضمن ممارسة معينة، كالهجيني وهم يمتطون ظهور الإبل والأهازيج التي يردّدونها عند حصاد الزروع، من ذلك هذا الشّاهد: "تجنبه شافي مغنيًا مثل البنيات برهبة:

«جنّب جنّب يا شيطان

معنا عصا النبي» " (ص ٤٦).

وتأتي بعض الأبيات وصفًا كما في هذا الشّاهد:

«غرس يا اللي على الحدين متثني

يعجب الزراع صفة عذوقه» " (ص١١٣).

هناك أبيات تعبّر عن رؤية الشّخصيّات تجاه بعض الأمور، فالشّعر يؤدّي فعل الذّاكرة البشريّة والذائقة الجماعيّة منها حال العلاقات الاجتماعيّة في حال الرّخاء والشّدّة.

«من لا يجينا والبلاد مخيفة لا خير في جيته والدنيا عوافي» (ص٢٥٤).

وتحتاج شخصيّات العقيق أن تفخر ببطولاتها، فلا شيء أقدر من الشّعر على تكثيف الفخر، خاصة عندما ترد مناسبات لا تتبادل الشّخصيّات الكلام بصفة تعاونيّة؛ مثل هذا الشّاهد الذي دار بين شخصيّتين إحداهما تؤيّد الحرب والأخرى تميل إلى السّلم: "تسلت سبابة أبي شافي أرنبة أنفه وهو يكمل: لو لم أكن أسبق رجال الحي بخطوتين في كل غارة ما أخذت رايتهم رغم أنوفهم.

تلك اللحظة غنّى منتشيًا:

«بنيت أنا في الهوا سبعين مقصورة

وبإذن من الله سكنت عاليها».

حديث الأب ـ الذي لا تزاحمه كلمة من ابنه ـ مرّ بوجوه البنيانيين بعد كل عركة شارك فيها: زاحمت الرجال وأنا صبي يتيم... قبلها" (ص١١٧).

وتؤكّد المزاوجة بين الشّعر والسّرد في مثل هذه النّماذج استحالة كتابة أبيات من الشّعر، سواء هي من تأليف الشّخصيّة أو من مخزونها الشّعريّ، إلا عبر شخصيّة تتكلّم. ثم إنّ الشّعر في "غوّاصو الأحقاف" يدلّ على أنّ الحوار في مجتمع الرّواية يستند على الشّعر الذي يشدّ من كيان الحكاية ويجعلها جديرة بالتّصديق، فالسّرد القصصيّ في الأبيات السّابقة سرد تراكميّ يتألّف من مواقف وأحداث متتالية تبدو مهلهلة، وتفتقر إلى عناصر الرّبط والدّمج القويّة.

يتبيّن، من خلال ما سبق، أنّ قول الشّعر هو انعكاس لواقع الحياة الطبيعيّة والاجتماعيّة، فهو يتجاوز مجرد عمل لغويّ ليكون عملا ثقافيّا يرصد ثقافة مجتمع البادية وثقافة الصّحراء. وقد أكّد

الحديث عن مضامين الشّعر أنه صورة توثيقيّة للمغالبة المستمرّة والكفاح المتّصل بين الإنسان والطبيعة الصّحراويّة، تمّ التّعبير عنه بطرق مختلفة وبصور مبطّنة.

وكل الأبيات الشعريّة بُنيت على تجربة عاشها القائل، فتكرر البناء في كل الأبيات وهذا الإطار الذي اختاره الرّاوي يعكس الموقع الذي يحتلّه البيت الشّعريّ في وجدان القائل، ويصبح قول الشّعر أقرب إلى النفس من قول الكلام، فأن تغنّي فتاة صحراويّة عن محبوبها وتتمنّى (مز صافي مزونه) هو أمر يعدّ مقبولًا عندما يرد شعرًا ومرفوضا عندما يرد نثرًا.

ويتّضح أن الحوار في " غوّاصو الأحقاف" قد استجاب لفنّي الشّعر والسّرد، وهنا يتجلّى غنى مبحث الحوار في استيعاب قوالب شعريّة، ولكن يبقى السؤال أيمكن أن يبنى الحوار على قوالب أخرى من قبيل الفلسفة؟ إنّ الإجابة عن هذا السّؤال ستكون مدار اهتمام المبحث الموالي.

المبحث الثالث

فلسفة المواضيع في رواية "العصفوريّة"

ورد في الفصـــل الأوّل من هذا البحث وتحديدًا في مناســبات الحوار أنّ من حِيَل الرّواة في "العصـفوريّة" لإطالة الحوار فلسـفة المواضـيع، فقد جاءت أدوار الكلام ممتدّة، وكان عرض هذه الفلسفة من خلال مبدأ قارٍّ في النّقد قديمه وحديثه، هو مبدأ التّناصّ، ويعني علاقة حضور مشترك بين نصّـين أو عدد من النّصـوص بطريقة اسـتحضـاريّة، ويعني في الغالب الحضـور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر[١]. ويرى باختين "أن الملفوظات ليســت مجرد نتيجة لتلفّظ فرديّ، وإنّما هي محلّ تقاطعات لعدد لا يحصــى من الخطابات الاجتماعيّة"[٢] والتّناصّ علاقة مع اللّغة الجامعة لنصــوص التّاريخ والمجتمع، فما أصناف التّناصّ في "العصفوريّة"؟ وممَّ أخذ مصادره؟ من أصناف التّناصّ:

- الحضور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر، ومن أشكاله الاستشهاد والتلميح.
- النصيّة الموازية.
- النّصيّة اللّاحقة

من أصناف التّناصّ وأولها الحضور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر، ومن أشكاله الاستشهاد، وهو من أكثر الأصناف تواترًا في "العصفوريّة "إذ تجاوزت الأبيات الشّعريّة المئة، هذا غير أسماء العلماء والشّعراء والكتب والنّظريات والنّصوص النّثريّة. وهذا الأمر قد يبدو في ظاهره نوعا من الاستعراض المعرفيّ والثقافيّ، لكنّه في حقيقته يرجح أنّ البروفسور هو مثال للعالم الموسـوعي وهو نموذج عربي قديم تعني الحافظ للمعلومة التي ترى أهميّة الحفظ لتفسـير المعلومات المتناقضـة والتي لن تتم إلا عبر ملكة الحفظ التي ميزت العالم في التراث العربي، أي الشـموليّة، فالعرب لديهم منظومة تؤكد أن زيادة حفظ المرء تُساهم في نظرة ملؤها الإعجاب لصاحبها.

من فروع هذا الصّنف التّلميح، وهو أكثرها خفاءً. وقد ورد في "العصفوريّة" في سياق ساخر:

---

(١) ينظر: مجموعة مؤلفين، معجم السّرديات، مرجع مذكور، ص ١٦٠.

(٢) نفسه.

" لم أحاول الانتحار يا عمّي. لماذا أحاول الانتحار [...] ألقيت بثقلي على الحاجز الذي لم يصمم لتحمل مثل هذه الهجمات. انهار الحاجز، وجدت نفسي أهوي إلى مياه البحر المتوسّط الذي طلب منه البرنس لأسباب لم يستطع أحد العثور عليها حتى الآن أن يبتلع مائه[كذا]"

(ص ١٤٣).

اشتغلت آليّة التّلميح على دلالة إحاليّة على نصّ غائب يجسّد طلب الشّاعر أحمد شوقي من البحر المتوسّط أن يبتلع ماءه لغاية ميتانصيّة، يقول شوقي:

"فابلع- فديتك- كل ما

ئك، فالملا ينوي ابتلاعك"[١]

ومن الأصناف النصيّة الموازية، وتعني العلاقات بين النّصّ ومحيطه المباشر أو غير المباشر خارج في الكتاب نفسه أو خارجه[٢] ومن عناصرها العناوين والمقدمات والتصديرات والهوامش وتكون بقلم الروائي أو بقلم غيره، وللنصيّة الموازية وظيفة مرجعية بما تقدمه للقارئ من معلومات عن النّص إضافة إلى التأثير في دلالاته وتلقيه فهي على حد عبارة جيرار جونات "منجم أسئلة بلا أجوبة" [٣]، إذ تمتلئ صفحات الرّواية بنقاشات حول الكثير من المواضيع المتشابهة من قبيل النّصيّة الموازية عند حديث البروفسور عن المتنبّي:

" قال: "اعترفت بهذا في قصيدتي عنها ولم يفطن أحد". قلت: تعني إشارتك إلى الوجه المكفّن بالجمال؟ " قال: "وغير هذا. نصيبك في حياتك من حبيب. بعيشك هل سلوت فإن قلبي.. وإن جانبت أرضك غير سال حصان مثل ماء المزن [...] ومع ذلك لم يفهم النقّاد. أنا أعتقد أن كل النقّاد حمير". قلت: "سامحك الله يا أبا حسيد" (ص ٩٦).

---

(١) أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، م: ١، ج: ٢، بيروت، دار العودة، ١٩٨٨م، ص٨٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٥.

(٣) نور الدين الفيلالي، التعالي النصي مفاهيم وتجليات، منشورات ضفاف/ الأمان وكلمة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، ص ٤٦.

فلا يمكن فهم طبيعة السّخرية ووظيفتها في المدوّنة إلا إذا جرى وصلها بالمتنبّي، فالرّاوي جعل المتنبي بوابة للسخرية من خلال تحرف الاسم والوقائع التاريخيّة.

إذ العلاقة بين البروفسور والمتنبّي شائكة ولكنّها متلازمة[١]، فقد اتخذه قناعًا لأفكاره ومواقفه وأحكامه، واستعاره ليجعله ناطقًا بكثير من آرائه. ولهذا الاختيار دلالة عميقة تتمثّل في السخرية المبنيّة على نقد مباشر قائم على التّشويه والمغالاة. والغرض من ذلك التعبير عن الغضب والتبرّم والازدراء تجاه السّلوك الفرديّ والجماعيّ في العالم، وهي سخرية من مجتمع لا يتعرّف إلى نفسه إلا بطريقة تجافي المنطق والعقل. ولئن كان المتنبّي ناطقا بأحوال القرن العاشر فإنّ القصيبيّ ناطق، على لسان شخصيّة البروفسور، بأحوال القرن العشرين؛ وسبيله إلى ذلك انتزاع أبيات، مثل التي ذكرنا وغيرها كثير، من سياق شعريّ ووضعها في سياق سرديّ.

وهناك **النّصيّة اللّاحقة** التي تختصّ بالعلاقة القائمة بين نصّ لاحق وآخر سابق عبر المحاكاة والتّحويل [٢]، ويُذكر هُنا علاقة "العصفوريّة" بـ"رسالة الغفران"؛ إذ جاءت الرّواية على هيئة قريبة منها، وهذا ما جعل الطيّب صالح يُصنّفها رسالة غفران شبيهة برسالة المعريّ، يقول في الغلاف الخارجي: "غازي القصيبي صنع "رسالة غفران" على غرار "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعرّي"[٣]. ولا تشبه "العصفوريّة"، "رسالة الغفران" في هيئتها فقط، بل ثمّة مضامين مُشتركة مثل عالم الرّوح.

"- صحوت فوجدت نفسي في عالم الروح.

- عفوا؟!

- في عالم الروح، يا طبيب. وجدت نفسي أمام بوابة كبرى، ووجدت أمام البوابة رجلًا في

(١) درج القصيبي على الاتكاء على المتنبي في كثير من رواياته؛ إذ حضر ناطقًا عنه في "العصفورية"، فالمتنبّي قناع للقصيبيّ يتحدث بلسانه ولا يقلّ الخلف تذمّرًا عن السلف ولا تبرّمًا منه بعصره.

(٢) مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، مرجع مذكور، ص٤٦٤.

(٣) صفحة الغلاف من الخلف.

انتظاري. ما إن رآني حتى هتف: "أهلا بالبروفسور! " قلت: " من الرجل؟ " قال: " أنا الذي نظر... " قلت: " لا تكمل! لا تكمل! ماذا تفعل هنا؟ " قال: " والأسى قبل فرقة الروح عجز... " (ص ٩٥).

يتحدث البروفسور مع طبيبه عن رحلته إلى عالم الروح، وهي تشبه رحلة ابن القارح في "رسالة الغفران" حيث يكون اللقاء في مكان مماثل في الروايتين، وقد أدّى المعطى اللّفظيّ (عالم الرّوح)، بما فيه من دلالات وإشارات مساحة للبروفيسور ليذكر ما يحلو له من علاقاته وحواراته مع الشعراء.

والعلاقة بينهما هي التوسل بالعجائبي عالم الروح. ويفسر هذا الأمر أن الرّاوي أراد توضيح فكرة هي أن البروفيسور" من عقلاء المجانين، ولا يقصد بالجنون فساد العقل، بل حالة الهذيان التي انتهى إليها شخص متعلّم في مجتمع دفع بمثقّفيه إلى ممارسة أفعال هي أقرب إلى الجنون. إذ ما الذي يتوقعه قارئ من رواية جرت أحداثها في مصحّة عقليّة، ورويت تفاصيلها في جلسة علاج استغرقت عشرين ساعة[١] متواصلة كان فيها الطّبيب المعالج مرويًّا له، وكان المريض راويًا؟ والمجنون يتكلّم والعاقل يصغي! وفي معظم الآداب السّرديّة يتحدّث في الغالب رواة عاقلون، لقد كان القصيبي سخيًّا تجاه المجانين، إذ ابتكر شخصيّة اتفق العموم والخصوص على أنها رمز العقل والدراية ومنحها شهادات علميّة وخبرات كبيرة، وأطلق عليها البروفسور، ورد على لسانه:

"هذا هو الفرق بيني وبينك يا دكتور. أنت لا تكاد تعرف شيئًا سوى عقدة أوديب، وجاك الذيب، والأنا السفلى، والأنا العليا، والمرحلة الشفويّة، والمرحلة الشرجيّة. أما أنا فأعرف أشياء كثيرة متفرقة ومترابطة. أخذ من كل علم بطرف. ولهذا فأنت مجرد دكتور أما أنا فبروفسور. ما هي مرتبتك العلميّة؟

- أستاذ مشارك.

- هل رأيت؟ مشارك! أما أنا فبروفسور كامل. فل بروفسور. " (ص ١٨).

(١) إشارة إلى القرن العشرين.

أمّا مصادر التّناصّ في "العصفوريّة" فثلاثة، وهي: الدّينيّ والأدبيّ التراثيّ والأسطوريّ، ويقصد بالمصدر الدّينيّ تداخل نصوص دينيّة عن طريق الاقتباس والتّضمين، ويقصد بالاقتباس "إدخال المؤلف كلاما أدبيّا منسوبا إلى غيره في نصه" [1] أما التضمين فـ" إدخال الشاعر في قصيدته بعض شعر غيره وتضمينه ليتلاءم مع نسيج شعره ومعناه، فإذا كان الأخذ من القرآن أو الحديث سمي اقتباسا"(٢) بحيث تنسجم مع السّياق الحكائيّ وتؤدّي غرضًا فكريًّا من قبيل هذا الشّاهد: " نقول للناس: "لا تعبدوا القبور! " فيقولون: "وهابيّة! ". نقول للبشر: " لا تقدسوا البشر! ". فيقولون: "وهابيّة! " والبرنس، سامحه الله، يقول إنه جاء باب النبي عليه الصلاة والسلام داعيًا، وهذا لا يجوز {فلا تدعوا مع الله أحدا}" (ص٣٧).

يندرج هذا الشاهد فيما يعرف بالتضمين الجزئي، فـ{فلا تدعوا مع الله أحدا}" جزء من آية، إذ أورد البروفسور حوارًا مع المخالفين له في معنى العبوديّة، إذ يفسر أن عبادة القبور هي سؤال الموتى لاستجداء البركة، وأن تقديس بعض الصالحين ما هو إلا نوع من أنواع المشاركة في العبوديّة، ورد المخالفين يكون بلفظ "وهابيّة" وهي كلمة أطلقها الخصوم على دعوة محمد بن عبد الوهاب وأنها هي الأخرى في نظر الخصوم أمر مبتدع، وهي تحارب البدع العقديّة مثل دعاء غير الله أو طلب العون والمدد فيما لا يقدر عليه إلا الله.

ويظهر أن التضميّن الجزئي كان بمثابة الحجة التي يستند عليها البروفسور في حواره. فالمصدر الديني إن من القرآن الكريم أو الحديث الشريف يؤدي وظيفة هامة في النّص من خلال إقناع المختلف عنه كما في هذا الشاهد، أو تأكيد صدق القرآن الكريم في شواهد أخرى.

والمصدر الأدبيّ التراثيّ الأكثر تواترًا من ذلك طلب البروفسور من طبيبه النفسيّ حفظ بيت من الشّعر: "هذا البيت يا نطالسي "جننا بليلى وهي جُنت بغيرنا.. وأخرى بنا مجنونة لا نريدها" سجّل هذا البيت في دفترك. وترجمه إلى [...] نصف المشاكل العاطفية يلخّصها هذا البيت لو قاله فرويد

(١) فاروق شوشة، محمود على مكي، معجم مصطلحات الأدب، دار الكتب، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٣٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٥.

لاعتبر نظريّة علميّة، أما وقد قاله أعرابي كحيان فقد ظل مجرد بيت شعر" (ص٢٦).

يحضر في هذا الشاهد نّص شعريّ مجهول النسب، يتضمن اسما لامرأة ذائعة الصيت في الغزل العربيّ وهي ليلى الأخيلية، واختار البروفسور بيتا مجهول النسب ليؤكد أن هذا البيت هو حالة إنسانيّة تمر بكل البشر وهي ميل النفس لمن يخالف هواها، وأن هذا الميل مُسبب للمشاكل العاطفيّة، إنه يلخص معاناة الذات في معرفة ما تريد وفي فهم القدر وتقبل الواقع.

ويؤدّي المصدر الأدبي وظيفة مهمّة في لفت النّظر إلى تراث بقي مدفونًا في صفحات الكتب ولا يؤوّل ويُستفاد منه كما يجب، إضافة إلى أنّ البيت المستدعى يتضافر مع تعليق البروفسور عن المشاكل العاطفيّة وينفتح على معانٍ مثل مصير الإنسان المرتبط بالقدر، وهي فلسفة عاطفيّة تكمن في سعي الإنسان إلى نيل البعيد الصّعب؛ إذ يبقى عجزه شعلة توقد الرّغبة فيه. إنه بحث في طبيعة الإنسان الباحث عن كلّ جديد المتطلع إلى كلّ صعب.

وحضر المصدر الأسطوريّ في عرض بعض الأساطير؛ مثل عقدة أوديب[١]، من خلال هذا الحوار بين المتنبي والبروفسور ثم نقله البروفسور إلى الطبيب سمير ثابت:

"سوف تسألني" هل تعاني من عقدة أديب؟ " سمعت عن عقدة أديب، يا طبيب؟

يضحك الدكتور سمير ثابت طويلًا:

يا برفسور! أنا طبيب نفسي. سايكاترست! أكل عيشي من عقدة أوديب.

عقدة أوديب نزعة عنصرية بغيضة. إعجاب سخيف باليونان وأساطيرهم.. "(ص١٧).

يظهر البروفسور ساخرًا من هذه العقدة؛ إذ يراها تجاوزات غير مقبولة، والسّخرية هنا خليط من

---

(١) عقدة أوديب هي ما توصّل إليه الطبيب سيجموند فرويد، وهي عقدة نفسيّة تصيب الذكر الذي يتعلق بأمه ويرتبط بها إلى درجة تجعله يكره والده لأنه يشاركه والدته. لمزيد اطلاع انظر مدخل عقدة أوديب متاح على ويكيبيديا https: //ar. wikipedia. org/wiki/%D8%B9%D9%82%D8%AF%D8%A9_%D8%A3%D9%88%D8%AF%D9%8A%D8%A8

(ت)اريخ الدخول ٢١/ ٤/ ١٤٤٣هـ

انفعالين هما الغضب والاشمئزاز "أعمى ينام مع أمه! هراء! عقدة خواجة" (ص١٧).

ثم يأتي في حديث آخر " قال " هذه هي الحقيقة، يا برفسور". قلت: " كيف تحب عجوزا في سن أمك؟ " قال: " عقدة أوديب! " (ص ٩٦).

في هذا الشاهد يظهر المتنبي ساخرا من عقدة أوديب، فعندما ذكر أنه أحب أم سيف الدولة أنكر البروفسور ذلك نظرا لقرب عمر المحبوبة من عمر أم المتنبي، جنح المتنبي إلى تفسير هذا بالعقدة الأوديبية، والكاتب هنا يُظهر استخفافًا بها، من خلال استدعائها في كلام المتنبي.

ويُلخّص الخطاب الساخر[١] الوارد على لسان المتنبي[٢] فكرة تفيد أنّ العالم كلّما أصبح موضوعًا للسّخرية أمكن رؤيته في ضوء علاقات نسبيّة وليس علاقات مجرّدة، فأن يتداخل الخطاب التخييليّ مع السّاخر فمردّه إلى شدّة الاستهزاء.

(١)عُرّفت السخرية وحدّدت وظيفتها في إثراء الكتابة الأدبيّة بأنواعها المختلفة، وقد شرح ذلك أبو القاسم رادفر في قوله: "تعتبر السّخرية طريقًا خاصًّا للتعبير عن القضايا التي تدعو إلى الانتقاد في المجتمعات بلغة ساخرة ملؤها الضحك والمزاح، والسّخرية مرآة صادقة للحقيقة كما أنها طريق للتعبير عن المساوئ والسيئات ومعايب الفرد والمجتمع. ومن هذا المنطلق يدافع الأديب الساخر عن القيم الإنسانية إذ يدافع عن المعنويّات في عصره ذائدًا عنها عدم استقرارها، ويسعى إلى رسم صورة هجائيّة عن الجوانب القبيحة والسلبية للحياة، ويصوّر معايب المجتمعات ومفاسدها، وتقف السّخرية على رأس الأساليب الفنيّة الصعبة؛ إذ إنها تتطلّب التلاعب بمقاييس الأشياء تضخيمًا أو تصغيرًا تطويلًا أو تقزيمًا، هذا التّلاعب يتمّ ضمن معيارية فنية هي تقديم النقد اللاذع في جو من الفكاهة والامتاع". لمزيد اطلاع انظر عبدالله إبراهيم، السخرية السردية عند غازي القصيبي، أبحاث ندوة غازي القصيبي الشخصية والإنجازات (محور الرواية)، كرسي الأدب السعودي، ٢٠١٥م، ص٢٥٩.

(٢) هُنا جمع بين مصدرين.

الخاتمـــة

تبيّن في هذا البحث أنّ الرّوائيّ، وهو يكتب الحوار، ممزّق بين الذّات المتكلّمة والمتقّبل، فهو يميل، لكونه مبدعًا، إلى كتابة حوار يحقّق مقاصـده الإبداعيّة، وتلزمه إكراهات الكتابة الواقعيّة بشروط لا مناص من الأخذ بها. فبين واقعية لغة الشخصيّات وجماليّات العمل الأدبي تظهر بصمات الرّواة، كلّ هذه الأمور تؤكّد أنّ الحوار إنتاج جديد له طرافته وخصوصيّته.

وقد برزت معضلة علاقة اللّغة التي سيجرى بها الحوار داخل النّصّ الرّوائيّ بلغة السّرد. فالرواية تنتمي إلى مذهب معيّن، ومن سمات المذهب الواقعيّ، الذي تنتمي إليه ثلاث روايات من روايات المدوّنة، أن تتكلّم الشّخصيّة على خشبة السّرد[١] بلغتها الخاصة لا غير[٢]؛ وهذا الأمر يضع الرّوائيّ في مأزق فيواجه **حَيْرة المفاضلة بين الفصحى والعامّيّة**، فإن اعتمد الأولى أخلّ بواقعيّة الشّخصيّات ومستواها اللّغويّ، إضافة إلى أن لا مجال لأن تكون كلّ الشّخصيّات في مستوى واحد، وإن اعتمد الثانية هوجم بدعوى القضاء على اللّغة العربيّة، وجُوزي بإخراج عمله من دائرة الأدب الرفيع.

وعلى محلّل الحوار ألّا يتجاهل انتقال الرّاوي من المســتوى الأول للقصّ إلى المســتوى الثاني، ويقوم الرّاوي أثناء الحوار بوظيفة تظهر بتدخّلات طفيفة[٣]؛ لكونه القائم بوظيفتي السّــرد

(١) أُستعير هذا المصطلح من المسرح، وبين لغة المسرح ولغة الحوار قواسم مشتركة؛ لأنّ للحوار في الأدب اتّصالًا بالمسـرح، فلم تفتأ الدراسـات تقدم مقارنات بين الحوار في الفنّين، ويُذهب أحيانًا، عندما يطول الحوار في الرّواية، إلى إدراجها في فنّ المســرح، مع أن الكلمة في الحوار المســرحي وجدت كي تنطق، وفي الحوار الرّوائيّ وجدت كي تُقرأ، وعلى الرغم من ذلك فالكلمة في الفنّين تكشف عن نفسيّة الشخصيّة وسلوكها.

(٢) لأنّ الرّاوي هو المسؤول عن نقل كلام الشخصيّات، فإنّ المرويّ له يتصدى لمعضلة علاقة اللّغة التي سيجري بها الحوار داخل النّصّ الرّوائيّ بلغة السّرد المضطلع به.

(٣) في البدء على محلل الحوار ألّا يتجاهل انتقال الرّاوي من المستوى الأول للقصّ إلى المستوى الثاني.

والتّنسيق[1]. ورواة المدوّنة متنوعون تنوّع قرّائها، فإن مالت الرّاوية في "ستر" إلى لغة فصيحة محكمة لا تتباين عن لغة السّرد في أيّ مستوى، وخرجت بحوار موغل في الرّمزيّة، فإنّ راوي "مدن تأكل العشب" اقترب من المحادثات اليوميّة الواقعيّة مسافة كاد يكون الحوار فيها مبتذلًا. إذ تتنافر لغة السّرد مع لغة الحوار، لتكون الأولى اللّغة المرجعيّة لغة أدبيّة راقية، ويكون حوار الشّخصيّات بلهجة محليّة ضيقة أو لهجة عامّيّة معدّلة، ولا يعني أن التّلاقي والاختلاف يحدثان في كلّ المستويات.

أما في "ستر" فقد ظهر أنّ التّآلف بين لغة سرد الرّاوية ولغتها الحواريّة لم يكن في مستوى واحد، وإنّما في مستويات كثيرة كالمضمون، والتعابير اللّغوية، واستخدام الرمز، وأنّ الرّاوية لا تتدخّل في حوار شخصيّاتها فقط، وإنّما تكتب حوارًا يشبهها، وهو ما يؤكّده الاستعمال المكثّف للصّور الفنيّة التي تعتبر مقوّمًا من مقوّمات أدبيّة خطاب الرّواية سردًا وحوارًا حتى كاد أن يتحوّل إلى خطاب شعريّ.

ويجوز الذّهاب بعد دراسة النّصوص الشّعريّة في "غوّاصو الأحقاف" إلى أنّ أمل الفاران نسجت منوالًا جديدًا في كتابة الحوار، وخرجت إلى أنّ الحوار أقرب إلى الأدب الشّفاهيّ منه إلى الأدب المكتوب، وبسبب تشابك الأشكال والمضامين والوظائف يصعب إقامة الحدود بينهما، ومن وجهة نظر منهجيّة لا يجوز أن يُطبّق على الأدب الشّفاهيّ معايير النّقد المدرسيّة بحذافيرها؛ لأنها نمت وترعرعت من خلال دراسة الأدب المكتوب وتقويمه، وكثيرًا ما تحدث مفارقة حينما نحكم على الأدب الشّفاهيّ من منطلقات الأدب المكتوب متناسين أنّ كلًّا منهما وليد ظروف اجتماعيّة متميّزة ونتائج بيئة حضاريّة مختلفة.

لقد كانت أمل الفاران على وعي بأنّ النّصّ الشّفاهيّ بطبيعته لا يكتب ويقرأ على انفراد

(١) وظيفة السّرد "منها يستمد الرّاوي علّة وجوده أيًّا كانت درجة حضوره في الخطاب [...] ووظيفة التنسيق أو المراقبة وهي تخص التنظيم الداخليّ للخطاب (Genette، 1972). وتتمثّل في إبراز مفاصل الحكاية". لمزيد اطلاع انظر: مجموعة مؤلفين، معجم السّرديات، مرجع مذكور، ص ٤٧٣.

بمعزل عن جمهور المتلقّين، وإنّما يقال ليحفظ ويؤدّى في المجالس والمنتديات، وحالما ينقل من أفواه الرّواة إلى الورق يفقد كثيرًا من صفاته الجماليّة وخصائصه الفنيّة نظرًا لارتباطه بسياق الأداء.

وقد تنوّعت المواضيع الفلسفيّة في "العصفوريّة" من خلال نظريّات مختارة من المعارف الفلسفيّة، كلّها جاءت بقالب ساخر ملؤه الدّعابة التي لا تقود إلى الإسفاف والهجاء السّطحيّ، إنّما هو توجّس تشعر به الشّخصيّات في النّصّ الرّوائيّ.

فهرس الموضوعات

المحتويات

الملخص..... ١٠٦٥
المقدمـــة ١٠٦٩
المبحث الأول: التّلاقي والاختلاف بين لغة الحوار ولغة السّرد..... ١٠٧١
أ. تلاقي لغة الحوار مع لغة السّرد في "ستر" ميل إلى التآلف ١٠٧٢
ب. اختلاف لغة السّرد عن لغة الحوار في "مدن تأكل العشب" ١٠٨٥
جـ - عيوب التصريف ١٠٨٩
د ـ استعمال كلمات لا علاقة لها بالفصحى وإنّما لها علاقة بالعامّيّة المحليّة الضّيقة.. ١٠٩٠
هـ. استعمال القوسَيْن..... ١٠٩٠
المبحث الثاني: بناء الحوار على الشّعر في "غوّاصو الأحقاف" ١٠٩٥
أ. الشعر الوجدانيّ..... ١٠٩٦
ب. الشعر الوصفي ١١٠٠
المبحث الثالث: فلسفة المواضيع في رواية "العصفوريّة" ١١٠٤
الخاتمـــة..... ١١١١
فهرس الموضوعات ١١١٤