معالم الحوارية في الرواية السعودية	د. محمد صالح الشنطي كلية المعلمين ـ حائل ـ السعودية

مدخل :

شهدت الرواية في المملكة العربية السعودية مدا واضحا بعد فترة سيطرت فيها القصة القصيرة على الإنتاج الإبداعي فيها وخصوصا في مرحلة ما عرف "بالطفرة" منذ أواخر السبعينات الميلادية ومنتصف الثمانينيات حيث شهدت الحياة الاقتصادية ازدهارا واضحا في أعقاب حرب رمضان عام ١٩٧٣ وارتفاع أسعار النفط حيث تعاقبت مراحل التنمية عبر الخطط الخمسية المتتالية للتنمية ، وكان الحراك الاجتماعي على أشده خصوصا بعد تأسيس صندوق التنمية العقاري الذي غير وجه الحياة العمرانية ومن ثم الاجتماعية وبعد أن اكتملت مشاريع البنية التحتية ، وفي ظل تنامي وتسارع الوتائر الخاصة بالتنمية كان ثمة ما يدعو إلى إبداع فني يناسب التطور الناجم عن هذا التسارع فكانت القصة القصيرة هي الأقدر على التقاط وجيبه فهي من الأزقة على نحو ما عبر عنه اوكونور أحد أهم منظري هذا الفن.

وبعد أن آلت الحركة الاجتماعية إلي شئ من الهدوء والاستقرار مما استدعي مراجعة تلك الحقبة وما قبلها فكانت الرواية هي الفن المؤهل لاستيعاب الحوارات التي حفل بها المجتمع حيث تعددت الأصوات وتمايزت اللغات وتنوعت الاجتهادات ، وبرزت ظاهرة الكتابة الروائية التي مارسها عدد من المثقفين والمبدعين لما يكونوا أصلاً من كتّاب السّرد ، فكان للشعراء نصيب مثل غازي القصيبي

وعلى الدميني وكذلك كان للمفكرين إسهام في هذا المجال مثل تركي الحمد وأحمد الشويخات فضلا عن كتاب السّرد مثل رجاء عالم وعبده خال وإبراهيم الناصر وغيرهم.

والرواية فن حواري بطبيعته لأنه وثيق الصلة بالحركة الاجتماعية من جهة ولأن منهج التشكيل الجمالي فيها ينهض على هذه الحوارية.

ومن هنا عمدت إلى رصد مظاهر هذه الحوارية في مختلف المراحل التي مرت بها الرواية في المملكة العربية السعودية وذلك من خلال النماذج التي تجسد هذه المراحل ، وقد قدّمت لذلك بمهاد نظري وضحت في مفهوم الحوارية كمصطلح نقدي فكري خصوصا لدي باختين الذي يعتبر المؤسس الحقيقي لمفهوم الحوارية وتجلياتها ثم تحدثت عن الحوارية بوصفها الطابع الإشكالي في الرواية المحلية ثم تقدمت مراحلها مبتدئة بحوارية الصدق ثم حوارية التأصيل ثم حوارية الاستشراف ووصولا إلي وصول الحوارية (الأزمة).

وقد عمدت إلي الربط بين الجمال والوظيفة في تقرير ملامح الحوارية في الرواية السعودية منطلقا من قاعدة تري أن الرؤية تنبثق من التفاصيل التشكيلية للعمل الروائي لوصفها تمثل بنية جمالية تستوعب النص ككل.

المهاد النظري :

لم يعد ثمة ما يفصل بين ما هو اجتماعي وما هو لغوي بعد أن اجترح ميخائيل باختين حواريته ، لقد كان النقد الروائي يعاني من

انفصام حاد في رؤيته بين المضمون الاجتماعي الذي تم التركيز عليه بشده عند النقاد الجدليين وبين الشكل الجمالي ، إذا أرتبط النقد الجدلي بالأيدلوجيا معتبرا الأدب ، والرواية على وجه الخصوص شكلا من أشكال البنية الفكرية للمجتمع ، وكان هناك تأكيد قوي للمرجعية الواقعية بوصفها ماثلة في الرواية منعكسة في وقائعها ونماذجها ، فالرواية خطاب أيدلوجي مباشر من وجه نظر أصحاب نظرية الانعكاس الماركسية في تجليتها الأولي دون اعتبار يذكر للمسألة الجمالية ، وكان بليخانوف يمثل وجهَ النظر هذه ، ويأتي الجانب الفني من العملية النقدية في المرتبة الثانية لديه وكان من الضروري أن يتم تجاوز هذه الرواية النقدية مع تشكيل نظرية مستقلة للرواية على يد الناقد المجري (لوكاش) ، وأبرز ما يميز النقد الجدلي عند لوكاش تأكيده على التلاحم بين الشكل والمضمون إذ تم تحقيب التطور الروائي الفني وفقا لمراحل التطور الاجتماعي ، والتناقضات الاجتماعية ــ ومن وجه نظره ــ تحدد الشكل الروائي ، فالملمح الدرامي بين النماذج البشرية في الرواية هو تمثيل لتصدع المجتمع الرأسمالي.

أما لوسيان جولدمان فقد خطا خطوة أوسع في اتجاه "الجمالية" في التحامها بالوظيفية الاجتماعية في بنيويته التوليدية فاعتبر الرواية تعبيراً عن رؤية العالم ، وأن دور المبدع يتمثل في إبراز هذه الرؤية ، وأن الشكل الجمالي للعمل الروائي يتميز باستغلال نسبي عن بناء العلاقات الاجتماعية ، والصلة بينه وبين تلك العلاقات ليست مباشرة ، ولكنها تمر عبر البنى الذهنية ، فرؤية العالم تتجلى في الشكل الفني وليس في المضمون الاجتماعي ، لذا لابد من تحليل البنية الداخلية

للنص حتى يمكن الكشف عن تلك الرؤية من خلال التوصل إلي "البنية الدالة" ، لقد عكست نظرية جولدمان في النقد الجدلي ، فبدلاً من الابتداء في تحليل المجتمع لفهم النص ، كان لابد من تحليل النص لفهم الخارج الاجتماعي ، ويحدد مراحل التحليل فيسمي المرحلة الأولي (مرحلة الفهم ثم مرحلة التفسير) ، وفيها يتم الربط بن البنية الدالة وبين إحدى البنيات الفكرية المتصارعة في الواقع الاجتماعي ، وهذا ما يسمي بالوعي الواقع متمثلاً في مجموع التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي ، ومهمة العمل الروائي الكشف أيضا عن الوعي الممكن الذي يمثل الصورة المثلي التي ينبغي أن يكون عليها الوعي لدي شريحة اجتماعية بعينها.[١]

أما باختين فيخطو خطوة أبعد في تجاوزه للنقد الجدلي ليكون أقرب إلي المناهج الألسنية ، لذا انتهي بنا المطاف إلي منهجه الحواري الذي يمس الجوهر الجمالي للجنس الروائي.

ولعل من الضروري التميز بين الحوارية كمصطلح نقدي وبين الحوار كدال معجمي ، وإن كانت العلاقة الدلالية بينهما موصولة ، فالحوار تَ كما يتضح من تتبع أصل المادة اللغوية في لسان العرب ــ يعني الرجوع والتحول والنقصان والرد والمجاوبة[٢] ، ومن الواضح أن هذه المعاني جميعا يمكن اعتبارها قاعدة دلالية لمفهوم الحوار ، فالرجوع يعني الرد على نحو ما فحينما يخاطبك شخص ترجع إليه بعضا من كلامه مردودا عليه ، والمجاوبة لا تخرج عن هذا النطاق لأن في الجواب إرجاع لمضمون السؤال مصحوبا بالإجابة عنه ، أما التحول فيعني نقيض الثبات أي الحركة ، وفي الرد حركة ارتدادية

رجعية وأما النقص فيعني الحاجة إلي تمام الكلام ، والحوار يعبر عن هذا النقص ويسعى إلي إتمامه.

ولكن الحوارية كمصطلح تعني ما هو أبعد من ذلك ، فالياء العلمانية ــ كما يقال ــ حولت الكلمة من موقعها المعجمي إلي موقع جديد فأكسبته سمة علمية اصطلاحية ، أصبحت دالة على منهج نقدي وعلى سمة روائية إذ يري صاحب هذا المنهج أن العمل الأدبي "والروائي" بخاصة إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات والخطابات المتعددة فتتحاور متأثرة بمختلف القوي الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها ، وأي تغير في السياق اللغوي (النحوي أو الدلالي) فيما يعبر عنه يعود إلى العلاقة بين المتحدث ومستمعيه إلى ما يتوقعه المتحدث من ردود فعل ، وما تأثر به من مقولات سابقة ، وهنا تبرز خصوصية المنهج ، لأن التغير في الأنساق اللغوية ليس مرده الحاسم فيها العلاقات الاجتماعية وسبل الاتصال بين المتحدثين ، فالتغير اللغوي يعود إلى الجانب الاتصالي بين العناصر الاجتماعية ، من هنا فإن العلائق داخل العمل الروائي ليست مجرد علائق لغوية فنية بل موضعة للعلاقات الاجتماعية في العالم الروائي.

والتعدد اللغوي سمة لتعدد الخطاب الأيديولوجي حيث تتجاور المواقف الاجتماعية وتتحاور وتعبر عن مواقعها ، بما في ذلك صوت الكاتب ، ويكون ضمن الأصوات التي تتبعث داخل الرواية وتشكل نسيجها ، إنه لا يحظى بحضور متعال أو مهيمن ، وإذا بدا كذلك فحاول فرض وجوده فإن الرواية تفقد سمتها الحوارية وتتحول إلي رواية مونولوجية أي أحادية الصوت ، فجميع الأصوات في الرواية تبدو

على درجة واحدة في قيمتها ، والكاتب يدير الصراع بينها من موقع محايد والرواية تكون مفتوحة على شتي المواقف والأيديولوجيات الممكنة ، ولكن ــ مهما اختلفت الآراء حول هذه المسألة ــ فإن المواقف المختلفة داخل الرواية تكون مكونات جمالية في عالم الرواية التخييلي حيث يعبر في النهاية عن رؤيته الخاصة دون أن يبدو صوتا مهيمنا مصادرا لكافة الأصوات بل يخفي موقفه من خلال التقنيات الفنية التي يستثمرها ، والرواية ــ بهذه المثابة كما يراها كريزنسكي ــ أحد المشتغلين بالتنظير لهذا الفن ــ بحث معرفي ذو طابع ابستيمولوجي بوسائط جمالية ، والزعم بأن الحوارية في أبهى صورها لابد أن تنتهي فيها الرواية إلي تشخيص مختلف الأيديولوجيات دون أن تنتهي إلي غلبة إحداها ، بل بالمعرفة العميقة لها قد لا تتوفر إلا في عدد قليل من النماذج كأعمال دوستوفيسكي التي أشار إليها باختين.(٣)

والرواية في ضوء "الحوارية" نسق من العلاقات ، والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات ، وهذا ما يكرس مفهوم البحث المعرفي الجمالي للرواية حيث حقول الوعي تتجاور وتتحاور وتتعارض دون هيمنة لوعي دون آخر ، وتتعدد الأساليب بتعدد المواقع والمواقف ، فكل شخصية في الرواية لها صوتها الخاص ، فالمواقع حاضرة في الرواية على المستوي اللساني اللغوي.

أما ما ينبغي تأكيده فهو أن الحوارية بتعدديتها غير خاضعة لمنطق التصنيف التراتبي ، فليس ثمة حقائق (مركزية) بل نسبية ، لذا فإن السمة الحوارية سمة تحديثية تقف ضد الخطاب المغلق.

ويميز باختين بين لونين من ألوان الكلام الروائي : الكلام الآمر والكلام المقنع ، والتمييز بين هذين النوعين من الكلام هو الذي يقودنا إلى التفرقة بين الرد الثنائي المصوت والسرد الأحادي الصوت ، فحين ننقل كلام المتحدثين بكلماتنا فإن السرد يكون ثنائي الصوت ، ولكن عندما ننقل حرفيا كلام الآخرين لا نستطيع أن نشخصه أو نحاوره ، والكلام الآمر هو الذي يفرض نفسه ، ويلزمنا الاعتراف به دون شروط ولا تغيير ، دون أن يكون مقنعا للوعي ، أما الكلام المقنع فهو ما لا يستظل بسلطة مهيمنة ويحاور وعينا لإقناعه ، وهو ما يميز الكلام الحواري وفق وجهة نظر باختين.(٤)

ثمة ثلاث طرائق لإبداع صورة اللغة في الرواية وإكسابها السمة الحوارية ، وهي :

١- **التهجين** ، ويعني مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، وهو التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معاً داخل ساحة ذلك الملفوظ ، دون أن يعني ذلك أي قيمة تراتبية لأي منهما ، والتهجين اللساني قصدي ، حيث يوجد الوعي المشخّص والوعي المشخّص ، وهما معاً ينتميان إلى نسق لغوي متباين الخصائص. حيث يكون هناك وعي بلغة من جانب لغة أخرى ، وتدلان على وعيين اجتماعيين لسانيين ، والهجنة الأدبية القصدية هنا ليست هجنة دلالية تجريدية ومنطقية ، هي ملموسة واجتماعية.

وللهجنة الثنائية :الأصوت القصدية ، المصاغة من حوار داخلي بنية تركيبية ذات خصوصية تامة لها فيها أنه داخل ملفوظ واحد يتحدد ملفوظان كامنان.

٢- **الأسلبة** حيث تقدم لغة فى ضوء لغة أخرى ، واللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ، فهي تشخيص للإسلوب اللساني لدى الآخرين حيث يقدم وعيان لسانيات متمايزان ، فاللغة المؤسلبة تستخلص بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل وتوجد نبرات خصوصية بين اللغة والوعي اللساني المعاصر ، تخلق صورة حرة للغة الآخرين وتترجم الإرادة اللسانية والأدبية للغتين.

٣- **التنويع** ، لا يكون بمجرد إضاءة اللغة المؤسلبة فحسب بل يدمج فيها مادته اللسانية ، فالتنويع يدخل بحرية مادة اللغة الاجنبية في الثيمات المعاصرة ويجمع العالم للمؤسلب بعالم الوعي المعاصر ، وسرعان ما يتحول التنويع إلى هجنة.(٥)

ومهما يكن من أمر فإن الخضوع أو التسليم بالحوارية بمفهومها الحرفي عند باختين ليس ضرورياً ، فإذا كان تركيزه على الجانب اللساني هو البارز ، فإن التماس جوانب أخرى للحوارية من خلال الشكل الفني يظل أمراً وارداً وفي ضوئه يمكن الحديث عن الحوارية ، فموقع الراوي فى الرواية ، والسمات المكانية والزمانية ، وكذلك تنوع أساليب السرد وتوظيف مختلف التقنيات ، يمكن أن يشير بشكل أو بآخر إلى طبيعة الحوارية في الرواية ، ليس بوصفها سمة جمالية جوهرية فحسب ، بل معبرة عن الوعي السائد في المرجعية الاجتماعية للعالم الروائي.

إشكالية الحوارية

ولعل من الضروري أن نشير إلى أن "مفهوم الحواريـــة" فـــي الرواية المحلية قد اتخذ طابعاً إشكالياً باعتباره جزءاً من الخطاب الثقافي العام ، ولهذا نجد ناقداً كالدكتور معجب الزهراني يناقش هذه الإشـكالية في أكثر من ورقة ، ويتوقف عند مفصل مهم مـــن مفـاصل ارتبـاط الرواية بالخطاب الثقافي المحلي وتتبع مسار الحوارية فيه دون أن يكون الاعتبار الجمالي مناط التقويم في الدرجة الأولى ، وذلك وفـــق رؤيـــة منهجية تبرر إغفال هذا الجانب إلى حين[٦]، وإذا كان قد نعـــى عـــلى بعض كتاب الرواية واحدية النظرة عندهم فإنهم ــ وإن كانت أعمالـــهم لاحقة لأعمال عدد آخر من الكتاب ــ يتبدى لديهم لـــون مـــن ألـــوان الحوارية ، لذا فالمسألة في اعتقادي ترتبط بمواقع ثقافيـــة واجتماعيـــة محددة ، لا علاقة لها بالرواية كفن ، وقد عبروا عن هذه المواقف فـــي إطار روائي فضفاض يكاد ينفي الصفة الجمالية النوعيـــة عـــن هـــذه الأعمال ، وإذا أردنا أن نكون منصفين لتاريخ الرواية المحلية فإن ذلـك يحتم علينا أن نناقش تلك المواقف بعيداً عن الصفة الروائية لأعمالـــهم ، لاعتقادي بأنه من غير الممكن فصل المواقف عن الأداة ، بمعني أن العمل الأدبي وخصوصاً (الروائي) يفضي بالرؤية عبر التشكيل ، لذا كـــانت الأعمال الأولي التي تحدث عنها الدكتور الزهرانـــي ملتمســاً بعـــض المظاهر الحوارية فيها مثل "فكرة" التي رأي أنه تحقق فيها ما يمكن أن نسميه "حوارية الأفكار" تتدرج في إطار الخطاب الثقافي أكثر مما تنتمي إلي الخطاب الإبداعي ، لأن هذه الحوارية الفكرية التي يتحدث عنـــها الناقد يمكن التماسها في العديد من الأعمال الأخرى التي لا تمت إلـــي

الرواية إلا بسبب بعيد ؛ إنها تعبير عن موقف محدد فكري الطابع وليس إبداعيا ، وحين يذكر الباحث مثل هذه الأعمال في سياق التاريخ للرواية كفن فإنه إنما يلتمس بروز الحاجة إلي هذا النوع الأدبي في أعمال شبه روائية ترهص به ولكنها لا تجسده ، أما الحديث عن سمة جمالية جوهرية كالحوارية فأعتقد أنه ينبغي أن يكون في الأعمال التي تأكدت هويتها الإبداعية عبر توافر الشروط الجمالية فيها ، لذا نجد الدكتور الزهراني يدرك دقة موقفه حين يشير إلى ضعف الجانب الفني ، من هنا كان تركيزه على مسألة المثاقفة واهتمامه بها من خلال تحليل معُمّق لطبيعة البنية الاجتماعية كما فعل في ورقته المقدمة إلي المهرجان الوطني الحادي عشر (الجنادرية) الموسومة بـ (إشكالية الحوارية في الرواية المحلية).

ويؤكد ما ذهب إليه قوله بالنص فالكاتب (يقصد كاتب فكرة) ، وكما عرضت في قراءة سابقة ، لم يكتب هذه القصة ، بهذه الطريقة إلا لبث أفكاره "الإصلاحية" باعتباره أحد الأصوات "الجديدة" الحاملة والناقلة لفكر جديد يعتقد أن نقد الفكر السائد ، المحلي ، التقليدي ، السكوتي ، هو مبتدأ وأس كل إصلاح[٧]

إذن ، المسألة لا تتعلق بالقضية الإبداعية بقدر ما تتعلق بالقضية الثقافية والاجتماعية ، وفكرة الحوارية سمة جمالية أسلوبية في الدرجة الأولي. وهي هنا ذات طابع تجريدي تعليمي في "فكرة" ، أما في "السنيورة" فقد تخفف الكاتب من أعباء التجريد إلى "حد ما" غير أنه لم يتخلّ عن المنزع التعليمي ، لذا قوي الاتجاه إلى تكريس الجماليات السّردية من خلال صنع المفارقة اللغوية كما أشار إلي ذلك الدكتور

الزهراني ، هناك رؤية متوازنة ، ولكنها لا تصل إلى درجة التعدد المتجاور للأصوات الذي يعتبر ملمحاً حوارياً فهو يغلّب الرؤية الواحدة ويكرّسها.

وفي اعتقادي أن البحث عن "الحوارية" بوصفها سمة جوهرية نوعية لابد أن ينظر إليها من زاويتها الجمالية ، وليس من خلال علاقتها بالخطاب الثقافي ككل وإن كان هذا لا يعني وجود انفصال تام بينهما ، لكنها إشكالية ذات بعد جمالي في المقام الأول ، لذلك وجدنا الدكتور معجب الزهراني يتحرك بسهولة وقدرة أكبر على الإقناع حينما بدأ يعالج هذه المسألة في رواية "الوسمية" وفي "شقة الحرية" وبدأ يستخدم مصطلحات النقد الحواري كالتهجين الأسلوبي ، والتنوع والأسلبة بمقولات بختين ، ففي الوسمية تتجاور الأصوات دون أن يكون هناك تراتيبية تمييزية تجعل الفصيح مقدماً على العامي أو العكس من خلال تفصيح العامي وتلهيج الفصيح في سياق لغة فنية جديدة ، ولهذا نجد المشري في رواياته ابتداءً من الوسمية يوصل لهذه الحوارية عبر التجاور المقصود للأصوات واللهجات دون أن يغلب إحداها على الآخر ، ودون تراقب يجعل الهيمنة لصوت على بقية الأصوات ، بل إنك لتشعر أن موقفه أقرب إلى الحياد وإن انتصر ضمنياً للجديد ، ولكن دون أن يفصح عن ذلك أو يصادر الأصوات التي تنتمي إلى العالم القديم الذي يحظى بتعاطف الراوي.

من الصدمة إلى الأزمة :

وربما كان بالإمكان التماس بزوغ الحوارية بمفهومها العام من خلال الوقوف عندما أحدثته الصدمة الحضارية : اللقاء بالآخر المتفوق

تقنياً لذا كان المحور العلاقة بين الشرق والغرب كما تبدت في إنتاج العديد من الروائيين العرب ، وكما برزت في الرواية المحلية عبر ما عرف برواية الرحلة التعليمية ، وهذه الصدمة لم تكن لتمر بسلام فقد أحدثت زلزالاً نفسياً على المستوي الفردي واجتماعياً على المستوي العام ؛ أما الزلزال النفسي فلم يكن من الممكن احتواؤه بسهولة ، فظل مونولوجي الطابع ، لأن مجاورة الوعي الفردي بذلك القبض الزاخر من أنماط الوعي في الشاطئ الآخر في مجتمع بكامله لابد أن يحدث لوناً من ألوان الارتداد إلى الداخل ، والفزع إلى صدمة اللغة الآمرة ، من هنا كان الطابع المونولوجي على المستوي الفردي في محاولة للدفاع عن الذات المهزومة. ولم يكن من الممكن إفراز عمل روائي حواري في جو الصدمة هذا إلا على المستوي الذهني وفي نطاق محدود ، ولأنه كنص روائي موجه إلي الآخر البعيد عن المدى الفاعل للصدمة كان لابد من تبنّي اللغة الآمرة التي يعتصم بها الكيان الاجتماعي الموحد ، وهذا ما تبدي في أغلب الأعمال الروائية التي تدرج تحت مسمي رواية الرحلة التعليمية وإن كان الأمر قد اختلف فيما بعد حين نُشرت بعض الأعمال التي تمتْ إلى هذا اللون بسبب ، ولكنها نشرت بعد أن تغّير الوعي الاجتماعي واتخذ طابعاً شبه حواري ، وإن لم يتخلّ عن مونولوجيته بالكامل كما في "شقة الحرية" لغازي القصيبي ، من هنا كانت تلك الأعمال الأولي في إطار ما اسميناه مونولوجية الصدمة ، لأن من طبيعة الصدمات ، أن ترتد بالوعي لمحاورة ذاته ومساءلتها ، من الطبيعي ان تتطور هذه المونولوجية لتشارف الحوارية مع انماط أخري من الوعي من خلال الرأي والرأي الآخر على المستوي الذهني كما

أشار إلى ذلك الدكتور معجب الزهراني. وفي اعتقادي أن الرواية السعودية بعد تجاوز المرحلة الأولي اتخذ الحوار فيها بعداً تأصيلياً واستشراقياً ، وكان لابد من الرجوع إلى الماضي للتفتيش عن المنابع الحوارية فيه وكيف نبتت أنماط الوعي ثم نمت وترعرعت ، وكيف تخلصت الحوارية من الحصار التاريخي ، وهذا اللون من ألوان الرواية يمكن أن نطلق عليه "الحوارية التأصيلية" لأنها تبحث عن أصول الوعي الحواري ، ويمثل ذلك رواية عبده خال "الموت يمر من هنا" التي تتحدث عن ماضٍ انقضي كانت فيه الحوارية محاصرة ، ولكنها موجودة ، أما اللون الثاني من ألوان الحوار فتمثله أعمال عبد العزيز مشري وخصوصاً "ريح الكادي" وهي حوارية استشراقية تتحدث عن تشقُّق الصَدَمة المغلقة على نمط خطابي مفرد عن ألوان من الخطابات التي تحاور القديم وتتجاوزه دون تشنج بل تستشرَق آفاقه برفق وعلى نحو طبيعي ودون صراع.

أما اللون الثالث من ألوان الخطاب الحواري في الرواية فهو يتمثل في حوارية الأزمة التي تبدو أقرب إلي المونولوجية في ارتدادها إلى الداخل.

حوارية الصدمة :

من الطبيعي أن نبدأ من الانطلاقة الفنية للراوية السعودية في بحثنا عن ملامح الحوارية ، وربما كان إجماع الدارسين على أن روايتي حامد الدمنهوري "ثمن التضحية" و "ومرت الأيام" مبررا كافيا لاعتبارهما ممثلتين لهذه الحوارية المفترضة المعبرة عن "الصدمة الحضارية" ، وإذا كان بروز أكثر من وعي في هذين العملين يبيح

للدارس أن يوجد نسباً ما بين الحوارية وبينهما فإن المظهر المونولوجي لا يمكن تجاهله ، ولعل التشكيل الجمالي يكون مدخلاً مناسباً لفهم ذلك.

ومنذ البداية لابد أن نشير إلي أن "ثمن التضحية" تتدرج في إطار ما يسميه باختين ــ في تصوره النظري التاريخي لمسار الرواية منذ القدم إلي العصر الحديث ــ الرواية البيوجرافية مع وجود ملامح من رواية الرحلة والاختبار ، والملمح البيوجرافي تتداخل فيه السيرة الذاتية مع التحول الاجتماعي ، فالرحلة التعليمية التي ينهض بها أحمد تجعله في مواجهة واقع جديد غير مألوف ، فهو مضطر إلي الحوار مع هذا الواقع الجديد وفي نفس الوقت يرتد إلي الداخل في حوار مع الذات ، ثمة زلزال نفسي يحدث لوناً من ألوان الاضطراب ، ولكي ينزع فتيل هذا الاضطراب ويعيد التوازن مرة أخري يلجأ إلي لغته الآمرة ، وهي هنا اللغة الاجتماعية السائدة ، لغة لم تعرف لعبة التعدد بعد ، إذ أن الصدع بين الأنا الاجتماعي والآخر الأجنبي ، وليس داخل الذات الاجتماعية ، حيث تعجز الأنا عن بلورة موقعها الخاص منفصلة عن مجتمعها ، وفي الرواية الثانية "ومرت الأيام" تبدو الأنا الرواية أكثر استقلالاً ، لهذا يلاحظ كثرة الحوارات في الرواية ، ولكنها حوارات ذات طابع فلسفي تجريدي ، غير أن الذات الاجتماعية لم تبدُ موحدة مستقرة الأركان كما كان الحال في ثمن التضحية ، بل بدأت تتصدع تحت وطأة التغيير وحمّي التحوّل : الانفتاح على العالم ، عالم رجال المال والأعمال في حركتهم الدؤوب في مقابل تلك الشريحة المستقلة من التجار والمطوقين في ثباتها واستقرارها : الحركة في مواجهة السكون ، الحوار بين الماضي بإيقاعه البطئ والحاضر في تسارع وتائر الحركة

فيه ، لم تعد الشيمة الوجدانية محوّر الارتكاز ، ولم يعد التجريد المثالي بشكل الخلفية الفكرية ، وهو تجريد غلب عليه التحليق في أفاق العاطفة المثالية ، أما في الرواية الجديدة فالحوار فكري جدلي تقريري حاسم بطول ويقصر ، يطغي على الوصف المكاني ، من هنا تبدو آثار الحوارية بارزة في هذه السمة الوجدانية ، ففي مقابل الوصف المشهدي الثابت وصف المكان برسوخه واستقراره ، هناك رصد للأثر الذي يخلفه التعبير فيتحول إلي حوار متّصل ، ومن السمات الجمالية الدالة على تطور المنحي الحواري ، الرؤى التي "تنهض بمهمة تنظيم بنية العالم الفني ، أي أن تركيب أي نص إبداعي يكون نتاجاً لمظهره اللفظي ، وعن هذه المظهرية تترشح الدلالة الكاملة في النص" ففي أغلب الأعمال الروائية التي تنتمي إلى هذه المرحلة يطل علينا الراوي من موقع "الراوي العليم" ، وتبدو الرؤية من منظور موضوعي ، وترتيب الأحداث يأتي في إطار بنية أفقية تتراوح بين النمو المضطرد والعودة الحثيثة إلي الماضي دون أن يحدث ذلك خلخلة تؤدي إلي تداخل المسارات أو انكسار التتابع ، كما أن البطل في هذه الروايات صاحب الحضور الأوفر ، وكل ما في الرواية من شخصيات مسخّر لإضاءته وخدمته ، وأما الملمح السيري فهو طاغ سواء في روايات الدمهوري أو في رواية حمزة بوري ، واللجوء إلي هذا المنحي السيري يكشف عن بداية تشكل الوعي الحواري ، وتبلغ الرواية ذروة التعبير عن مرحلة الصدمة في روايات الرحلة التعليمية التي تدور في بيئة غريبة متجاوزة بذلك مجرد الانتقال من البيئة المحلية إلي البيئة المصرية وفي اعتقادي أن هذا الانتقال يشكل طوراً جديداً في إطار هذه المرحلة ، ويبدو

تجاوزاً للحوار الذاتي داخل الأنا الجماعية إلي الحوار مع الآخر ، لقد كانت الرواية انبثاقاً طبيعياً للتحول الاجتماعي الداخلي ، فكان الحوار لا يتجاوز المشكلات الاجتماعية الناجمة عن الحركة الطبيعية للشرائح المجتمعية وتطورها ، بينما شهدت رواية الرحلة التعليمية حواراً على المستوي الأيديولوجي ، من هنا تحول حوار المواقع إلي حوار أيديولوجيات اتخذت فيه الذات الجماعية صفة التوحد داخل الذات الفردية في نهاية المطاف ؛ لقد فزعت هذه الذات إلي اللغة الآمرة لكي تحد من ذوبان الأنا في محيط الأخر ، ولهذا كان الطابع المونولوجي هو الغالب لأن الحوار أصبح مع الذات في دفاعها المستميت عن موقعها نيابة عن الموقف الفكري للجماعة ، لذا رأينا انكساراً حاداً في المنحني الفني للروايات المعبرة عن ذلك واتجاهها إلي التقرير ، فهي تنطلق في مجملها من فكرة مسبقة كما هو الحال في "لحظة ضعف" لفؤاد صادق مفتي و "السنيورة" لعصام خوقير وغيرهما ، ولم يتحدد مسارها الفني في إطاره الجمالي إلا في مرحلة تالية.

ومما تجدر الإشارة إليه أن النزوع إلي تحقيق الذات الفردية بانفصالها عن منظومة الأفكار التي تتبناها الفئة الاجتماعية السائدة لم يكن توجهاً نشازاً ، بل يتم في إطار المتحول الشامل ، حيث انبثقت شريحة وليدة بدأت تشكل طائفة اجتماعية تنتمي إلي الطبقة المتوسطة في صيغتها الجديدة من فئة الموظفين الذين تحولوا إلي شريحة اجتماعية لها كيانها ، ولها بنيتها ، فتنوعت الشرائح الاجتماعية المتوسطة وتددت وتدرجت في الموقع والثراء ، وهذا التحول فرضت سيرة الحركة وطبيعة الحياة في تلك الحقبة ، لذا نجد النزوع إلي بناء

النموذج الواقعي في الرواية في حوار دائم ودائب مع الجيل الذي سبقه إذ يمثل ذلك الجيل طبقة شبه رأسمالية ، ولكنها تعتمد علـى اقتصاد (الكومبرادور) أي الخدمات ، لذا لم تكن هذه الطبقة مؤهلة للنمو والاستقرار بحيث تشكل ركيزة ذات قاعدة اقتصادية صلبة ، كان يفترض أن يكون ممثلوا الجيل الجديد سنداً لها يعززون تلك القاعدة الاقتصادية ، لو أن تلك القاعدة كانت إنتاجية الطابع ، بل إن جل طموحات شريحة التجار شبه الرأسمالية تتمثل في أن ينضم الخلف إلي السلف لتقاسم الربح أو للحلول محل الآخر في حالة الغياب عبر العجز أو الموت.

إن الشريحة الجديدة تنتمي إلي فئات متعددة منها الغني الذي ينحدر من طبقة التجار مثل أحمد بن عبد الرحمن ، ومنها الفقير مثل ابن عثمان البنّاء في رواية (ثمن التضحية) ، وقد سمح الثاني لابنه بالذهاب إلي مصر لإكمال تعليمه دون عناء ، بينما لم يوضح الشيخ عبد الرحمن لطلب ابنه أحمد إلا بعد طول عناء ويؤكد الحوار الذي دار بين الشيخ وابنه ما سبق أن أشرنا إليه من أن تلك الفئة من التجار لم تكن تطمح لأكثر من الاستقرار على أوضاعها المادية الميسورة ، ولم يكن ذلك الحوار ليتجاوز محاولة التكيف مع الظروف الجديدة لأن عملية الفرز الاجتماعية لم تكن قد أدت إلي بروز تعددية تسمح بنمو الحوار في المجتمع ، لذا طالت عبارات الحوار وفقدت ديناميتها وتماثلت في لغته تماثلاً نزع بها إلي التقرير والمباشرة فافتقدت العبارة رشاقتها وخفتها :

"ــ كلا يا بني لم يطف بخيالي ما تشير إليه ، إننا فـــي غنـــي عنك ، ولكن ألا تعتقد أنك قد بلغت من السن ما يستوجب معه أن تعنـــي بشؤون تجارتنا : والإطلاع على أعمالنا التي سوف تكون مسؤولا عنها في المستقبل ؟

ــ ألا تعتقد يا أبي أن انقطاعي عن الدراسة ، وتفرغي لأعمـــال التجارة فيه قيد لي ، قد لا أتمكن من الفكاك منه ، إذا اعترض تجارتنـــا في المستقبل أي عارض ؛ كما أن استعدادي لمزاولة التجارة ضعيف"[٨] أما فيما يتعلق بالمرأة فإنها موضع حساسية خاصة ، وقد كان دورهـــا هامشيا في الروايات الفنية الأولـــي مثـــل "ثمـــن التضحيـــة" ، كـــانت موضوعا ، وليست ذاتا مشاركة يسمع صوتها ، فمقاطعة كانت مـــدار الحديث وموضوعه ولم تكن محاورة قط يعكس نظيرتها فـــي مصـــر "فايزة" التي انعقدت حوارات كثيرة بمشاركتها في بيت مصطفي لطفي ، الأمر الذي لفت انتباه أحمد ، وكان ذلك إيذانا ببزوغ دور المـــرأة فـــي الحوار المجتمعي فيما بعد وإن كانت الرواية تشير إلي ثباتها كموضوع دون أن تخطو خطوة واحدة باتجاه المشاركة كطرف في الحوارات التي يفترض أن تنهض عليها الرواية ، إذ لم تحدث الانعطافة التي من شأنها زلزلة سكونية البنية الاجتماعية. إن معظم الروايات التي اسمعتنا صوت المرأة كانت تدور إما في بيئة مكانية غريبة "كلحظة ضعف" و"السنيورة" و"غيوم الخريف" ، و"غدا أنسي" ، وإما في البيئة المحلية ، ولكن كـــان الصوت النسائي غريبا عنها ، كما في روايته "ومـــرت الأيـــام" وفـــي الأعمال الروائية التي جاءت في مرحلة تالية ، وإما أن يكون صـــوت المرأة يتجه إلي الوطن ، ولكنها تعيش في خارجه كما هو الحـــال فـــي

رواية "عذراء المنفي" و "جزء من حلم" ، ولكنها في كل الأحوال علـــى الرغم من تمرجها تقع تحت طائلة العقاب من الرجـــل الـــذي يقمعـــها ويصادر صوتها ، وفي الواقع ، لم تكن المرأة طرفًا في الحوار الفاعل في هذا الطور من أطوار الرواية وإن بدا النزوع إلي تحقيـــق الـــذات واضحاً عبر السعي إلي التعليم والعمل كما في رواية إبراهيم النـــاصر السابقة ، وكما في رواية لا لم يعد حلماً ومن الواضح أن المشاركة فـــي الحوارات التي حفلت بها تلك الأعمال الروائية لا يعني كونها طرفاً في "الحوارية" كمفهوم جمالي معبر عن واقع اجتماعي حقيقـــي ، ولكنـــها قضية تناقش في محافل الرجال أو النساء ولكنها بلا فعالية على مستوي القرار ، إذ إن الذي يقرر مصيرها هو الرجل وفق منطقه الخاص لـــذا كان على بطلة "جزء من حلم" أن تنتظراً عاماً حتـــي تنـــال حريتـــها بالطلاق.

حوارية التأصيل :

وأعني بالتأصيل هنا البحث عن أشكال الوعي التي بدأت تتفتح في إطار الأنا الجماعية في مواجهةالوعي الآخر الذي يسيطر على هذه الأناويوجهها لخدمته ، لذا يلجأ الكاتب إلي التاريخ في مرحلـــة بعيـــدة الغور زمنياً كما في رواية عبده خال التي تصور مرحلـــة آفلـــةً مـــن مراحل التاريخ القريب.

وتمثل رواية "الموت يمر من هنا"[٩] بداية تفتح الوعي الحـــواري المجتمعي ، وما كان لها أن تظهر لولا الإحساس بنمو الحس الحـــواري في المجتمع ، إنها تعبير عن اختراق الصدّمة المغلقة التي تحاصر نمـــو هذا الوعي ، فهي تمثل الالتحام بالبيئة وبالمجتمع ، وإذا كانت أعمـــال

القصيبي قد اتجهت إلي عوالم أخري عربية أو غربية أو فانتازية فإن هذه الرواية لعبده خال تتجه إلي الماضي، وتتحذر في تربته محققة قدراً من الحوارية في بداية انبجاسها ، وإذا كان المكان ممثلاً في قرية "السوداء" التي اختارها الكاتب لتكون مسرحاً لأحداث روايته قد ضاق ذرعاً بالحوار فإنه لم يستطع إلغاءه ، وظلت القواقع المكانية تتصدع عن أصوات ساكنيها راقصة هيمنة السوادي ، إنه في ظل بناء الدولة الحديثة ورسوخ مؤسساتها وتعدد منابرها وتحول مجتمعها من مجتمع زراعي أو رعوي إلي مجتمع مدني وانفتاحها على آفاق الحضارة والعلم والتقنية ، كان لابد من الارتداد إلي الماضي للتنقيب عن المحاولات الأولي لبزوغ هذه التعددية ولبيان حجم الإنجاز في هذا المجال ، وأول ما مثل السمة الحوارية في مستوي المكان بوصفه بناءاً تخيلياً ذا دلالة مما يمكن أن نطلق عليه اسم "جدلية المغلق/ المفتوح" على قضاء الحياة خارج القرية تبوء بالفشل ، ولم تنجح أي محاولة سوي تلك التي يعلق عليها الأمل في اختراق الحصار وهي تأتي في نهاية الرواية ، وتظل مفتوحة على احتمالات النجاح والفشل إذ تقول إحدي بطلات الرواية "رعنا" في آخر فقرة من فقرات الرواية:

"خرجت أنا وأبنائي وفمي يرتعد بالدعوات بأن ينجينا الله من هذا الموت ، ونذرت إن نحن نجونا لأبترنَّ أصبع جيلان ، وهذا أنا اعبر البقاع وأتلفت خلفي ، لم يبق إلا القليل وأوفي بنذري" ص ٤٦٨.

كل المحاولات السابقة التي حاولت أن تتمرد على ما ينطبق عليه مقولة "باختين" الكلام الآمر انتهت إما إلي الموت أو إلي السجن. إن الأصوات المتحاورة تفقد سمتها الحوارية لسببين : الأول لأنها في

إطار ماني مغلق ومحاصر على نحو شبه تام ، والثاني لأنـــها تنتـــهي بأصحابها إلي الغياب المطلق ، فهناك سجن القلعة حيث تتناسل الحيـلت كلها تروي نتائج التمرد على الصوت الآمر الوحيد صوت الســـوّادي. وفي غيبة التّحقّق الوجودي لتلك الأصوات تهيمن الحكايات الأسـطورية العامة التي ترسخ سيطرة ذلك الصوت القامع.

أما موقع الرّاوي فهو يبدو غير ثابت إذ تتعـــدد موقـع الـــرواة فتتولي كل شخصية رواية حكايتها مع السوّادي وأهل القرية من بـــؤرة ذاتية محضة ، حيث تتقـــاطع دوائـــر الحايـــات وتتمـــاثل ، غـير أن الإضاءات تتعدد فيتشابك الذاتي مع الموضوعـــي وتتعـــدد الأصـــوات وتتماهي ، ويبدو المنظور الذاتي المباشر هو المهيمن ، ولهذا جـــاءت اللغة غنائية شعرية معبرة عن وعي الشـــخصية المقموعـــة ، ولكـــن الأصوات متجاورة داخل العمل الروائي ، فتعددت منابر القص ولم يكن هناك "وعي مركزي مهيمن" يقود تلك الأصوات ، بل كانت تتفتح مـــن مواقعها داخل الرواية ، ولها أفقها المشرع حتي الموت ، ولكنها غـــير ممنوعة من الكلام داخل الرواية ، تتدفق من داخل موقعـــها السّـردي بحرية مطلقة مما يذكرنا بقول باختين :

"إن وعي الذات عند البطل وهو يلف مجموع عالم الأشـــياء لا يمكن أن يوضع إلا بجوار وعي آخر ، كما أن حقل رؤيته لا يمكـن أن يرتب إلا بجوار حقل آخر للرؤية"(١٠)

إن مجموع الروّاة داخل "الموت يمر من هنا" تتجاور أصواتـــها داخل الرواية دون تراتبية نفرض مواقع متمايزة تجعل صوتـــاً يحتـــل موقعًا أهم من الآخر ، بل بالعكس يتجاور الصوت الآمـــر والصـــوت

المقنع ، وإذا صح أن تطبق على هذه الأصوات مقولة باختين عن الأيديولوجيات ، يجعل كل صوت من هذه الأصوات يمثل أيديولوجيا على بساطة وعيه المنبثق بتلقائية لا تعرف التعقيد الفلسفي. فإن "الحوارية" داخل الرواية تبدو متمثلة في ذلك التجاور الماثل بين كافة الأصوات بما في ذلك صوت السوادي الذي يبدو على الرغم من اختلاف موقعه وهيمنته الفعلية عبر الوقائع ــ لا يملك إلا صوتاً متجاوراً مع الأصوات الأخرى ، وعلى الرغم من هيمنة عدد من الأصوات على مجمل الحكي فإن ذلك لا يلغي سمة "الحوارية" إذ لا يعطيها ذلك سلطاناً متميزاً في إطار موقعها السردي ، بل يعبر عن موقف الكاتب الخفي الذي يتمترس خلف شخصياته فيفسح حيزاً أوسع لأصوات بعينها ، مثل صوت العجوز نوار وعبد الله الشافي ودرويش وموتان والصوت الجماعي (الوعي العام) ؛ إنها تشكل قوّة اجتماعية على المستوي اللساني تمتلك الحكمة والوعي.

هناك مفارقة هائلة على المستوي الدلالي للرواية ، ولكنها المفارقة التي تكرس السمة الحوارية على المستوي اللغوي وعلى المستوي الاجتماعي الذي يعتبر امتداداً له ، مفارقة بين الماضي والحاضر ، الماضي بعزلته وانغلاقه والحاضر بتعدديته وانفتاحه ، فالحوار يتم على مستوي اللغة حيث تجاور ما هو غنائي شعري مع ما هو لهجوي عامي ، العامي المفصح والعامي الضارب في أعماق لهجويته الخاصة الموغلة في خصوصيتها المغلقة على دلالاتها مما يضطر الكاتب إلي شرحها في الهامش ، واللغة المهجنة ، حيث الحوار بين أنساق لغوية متباينة ، وإن كانت الهيمنة للغة الفصيحة الشعرية التي

تمثل صوت الكاتب ، والحوار يتم على مستوي الموقع (موقع السارد) وعل مستوي المكان (القرية المعزولة والفضاء الفسيح) ، إنها الصدفة التي تتشقق عن الوعي بكافة أشكاله وأصواته ، وهذا يفسّر التنوع الواضح في منابر السّرد ، فالتبئير قد يصل إلي درجة الصّفر حيناً بحيث يتلاشي موقع السّارد ، وقد يوغل في المنظور الذاتي إلي درجة الغنائية الحميمة ، يكون فرداً مشتتاً حيناً وجماعياً يقترب من الترديد الجماعي للكورس في المآسي الإغريقية.

يكون المحتوي فيه أسطورياً يضرب في غياهب الوعي الجمعي يلتقط ما يتردد على ألسنة الناس من تراثهم الخرافي متعالقاً مع واقعهم في إسقاطٍ محمم لهذا المحتوي الأسطوري ودلالاته على الواقع أتي على لسان الجدّة نوار حيمة القرية ومؤرختها ووعيها اليقظ ومستودع ذاكرتها الجماعية وما هو كامن فيها من تاريخ سري لا تعرفه إلا القلة القليلة ، لذا كان لابد من أن تصمت صمتاً أبدياً علي أيدي أعوان السّوادي.

يتداخل الواقعي في الأسطوري ، وا لآمر في المقنع من الحكي حيث يُقاطع خطيب القرية على الرغم من فداحة الثمن الذي يدفع نتيجة لذلك ، موجات متداخلة من الحكايات والقصص والأساطير والتفاصيل الواقعية ، فسيفساء متراصة من الأصوات واللهجات ، تتجاور وتتعالق وتتصارع ، شهادات وبيانات وحكايات وذكريات ووقائع ومغامرات كلها تتداخل وتتجاور عبر مفارقات زمانية ومكانية.

إن الحوارية في رواية عبده خال تتجاوز السعي إلي تحقيق الذات الفردية كما هو الحال في المرحلة السابقة ، بل تأخذ طابعاً

اجتماعياً ، محورها الحفاظ على الوجود ، لأن مسألة التحقيق كانت تعتبر في تلك الحقبة ترفاً لا يسعي إليه أحد. إن القضية الجوهرية تتمثل في إبعاد شبح الموت ، وضمان الحد الأدنى من مقومات العيش ، فكل الأصوات المنبجسة التي تنخرط في حوار مكتوم مع الذات أو مع الآخر وتدور همساً أو جهراً تفزع إلي حكاية الماضي أو تتحدث عن الحاضر تسعي إلي دفع غائلة الموت عنها ، الموت الحقيقي ممثلاً في الجوع حيث يتجمع الناس لتسلم المواد الغذائية من البعثة الغربية التي يهمين عليها السّوادي ويستعين برجاله لممارسة مزيداً من التغييب لإنسانيتهم ولوجودهم ، ثمة أطراف متعددة تمثلها أصوات متكاثرة يمكن تلخيصها في طائفتين اثنتين يدور بينهما صراع تتجاور فيه الكلمة مع السيف ، طائفة اجتماعية تمثل الأغلبية الغالبة تطل من موقعين اثنين داخل القرية : ساحة القرية حيث يتجمع الأهالي لنيل نصيبهم من الغذاء ، وسجن القلعة حيث تطل عيون السجناء وهي تراقب الموقف ، وحيث يرين الصمت حيناً والضجيج تارة أخري والعيون معلقة بالسوادي ورجاله ، وتتمثل المفارقة في كون القلعة رمزاً للحوار المقموع والصمت الذليل في آن ، وفي كون ساحة الفضاء المكاني الذي جمع بين الضحية والجاني في ذلك الزمن ؛ سلسلة من المفارقات تنتظم الرواية وما يدور فيها من حوارات لا تكون الأصوات الأداة الرئيسة فيها دائماً بل تتبادل هذه الأصوات المواقع مع السلاح وتصطدم فيها الإرادة المجردة من أي قوة مادية مع القمع المدجج بكل أنواع السلاح ، وفي كل مرة يكون للصوت هو الأعلي والأكثر تأثيراً. هذه الحوارية التي تحاول تمزيق شرنقة الصمت تتبدى في العمل الروائي عبر المفارقة التي تمثل

حضوراً طاغياً لمنطق الحوار في مقابل ذلك الغياب القسري ، مقارنة خفية تستحضر ماضياً أقل وتستشرف حاضراً وأملاً ومستقبلاً أتياً ، تتعمق فيه بزعة الحوار بين فئات اجتماعية متجاورة لا متراتبة ، متجاورة لا متصارعة ، تستحضر هذه الوضعية الإنسانية لتفجر عبر الفن مفارقة تجسد أهمية الحوار وحضوره وتغلغل هذا الحضور عبر تعدد الأصوات وتنوع المواقع.

ومن الواضح أن موقع المرأة من هذا الحوار متقدم للغاية ، وفاعل إلي مدي بعيد (رعنا) صاحبة الكلمة الأخيرة في الرواية والعجوز نوار وغيرها ، يتأكد حضور الصوت الأنثوي على طول الرواية ، فالعجوز نوار الصوت الكاشف لمكنونها التاريخي القادر على الإضاءة والإفصاح والموجه ، وهو ذو خطر بالغ ، لذا كان لابد أن يكتم هذا الصوت. و"رعنا" التي ثارت في وجه السوادي ورجاله ، وأصوات أولئك الذين يتهمونها في شرفها ، وكان لابد من إسكات صوت "نوار" فدسّ لها السُم في اللبن لتصمت إلي الأبد ، وكان كل صوت يحاول البوح بالمعاناة ينتهي إلي السكون النهائي.

وأما المرأة السجينة القابعة في القلعة فكان صوتها المقموع هو الذي يحاصر السّوادي ، يتوسل إليها من أجل أن تنقذه من أغلال سجنه الداخلي فترفض. وإذا كانت (رحمة) بطلة تلك الأسطورة التي كانت تردها نوار قد قتلها صمتها فإن (نوار) قتلها كلامها ، بتشابك الواقعي والأسطوري ، كل ذل يستحضر عبر العمل الروائي المعاصر ليجسد منطقًا حوارياً كان سائداً ، ولم تكن المرأة فيه في موقع مختلف عن موقع الرجل ، بل الكل سواء ، ولكنها كانت تحتل موقعاً أكثر تأثيراً من

الرجل في بعض الأحيان ، وهذا التأكيد على دورها من الكاتب يعكس واقعا راهنا بدأت فيه المرأة تحتل موقعاً حواريا متقدما بعد أن أخذت من العلم بنصيب.

حوارية الاستشراف :

أما الحوارية الاستشراقية فتتمثل في أعماق عبد العزيز مشري ، وسأتوقف قليلا عند روايته الأخيرة "ريح الكادي"[١١] ، وهذه الرواية التي تعتبر ــ على نحو ما ــ امتدادا لـ "الوسمية" و "الغيوم ومنابت الشجر" تنحو منحي فنياً دالا إذ تتعالق مع التراث في لغتها وبنيتها السردية في محاولة لتجاوز سطوح الدلالة القريبة ، واستثمارها على المستوي اللغوي للنصوص التراثية لا يقف عند حدود نص بعينه بل يستلهم طرائق التعبير في أغوارها الأسطورية والطقسية محاولة امتياح الدلالة ، ولا تقف عند السمات الأسلوبية بل تتوسل بأسلوب الأداء لأنه ألصق بالجانب الشفاهي الأول على نمط التفكير ، وتمثل الكتابية والشفاهية محورا مهما في إطار الحوارية التي تتفتح داخل الرواية ، فالشفاهية على الرغم من عرضيتها وافتقادها إلي التوثيق التدويني تبدو أكثر رسوخا وتجذرا في المجتمعات ذات التقاليد الثابتة ، المجتمعات المستقرة خصوصا تلك التي تنتمي إلي البيئات الزراعية ، وهذه السمة الشفاهية تبدو مظهرا من مظاهر الاستقرار لأنها تعتصم برسوم وتقاليد معترف بها على مدي تاريخ طويل من التداول والاستخدام ، لذا كانت تلك المقاطع الثابتة التي حرص الكاتب على تدوينها في بداية كل فصل في الرواية وكأنها معلم راسخ من معالم الفضاء الروائي.

أما المصدر الحوارية في الرواية فتتبدى في نسق المتجاورات وفي تنظيم الأصوات داخل الرواية ، ثم اختفاء البطولة الفردية ، فنحن أمام نماذج اجتماعية تتبدى في مستوٍ بعيد عن التراتب الرأسي ، وأبرز تجلياته تتمثل في مسار التتابع الزمني في خط السرد الذي يخلو من الانحناءات أو التعرجات ، فثمة توالٍ منتظم في حركة السرد المنساب الهادئ ، أما المتقابلات فهي غاية في الوضوح ، والتضاد لا يصل إلي درجة الصراع ، كما أن البنيات الاجتماعية بسيطة وحدثها الأسرة وليس فيها ذلك التشابك الذي يفضي إلي التعقيد ، والتحول في مسار الحدث لا يأتي على نحو فجائي بل عبر التراكم الذي يؤدي إلي النمو ، ويتخذ الحوار شكل الإقناع ، وفي حال فشل أحد المتجاورين في إقناع الآخر لا يفرض عليه موقفاً عبر لغة آمرة بل يتصرف كل منهما حسب اقتناعاته الخاصة ، كما حدث حين رفض الأب الانتقال إلي البيت الجديد إذ بقي في المكان الذي اختاره وانتقل الابن إلي المبني الجديد دون صخب أو ضجيج.

أما التبئير فإنه يصل إلي درجة الصفر ، ويبدو كما لو أن الراوي غائب تماماً في كثير من الأحيان ، والمحرك الأساسي للحدث هو الزمن وفق منطق السببية ، والاعتماد في الدرجة الأولي على المشهد أو التعليق أو التحليل ، والقفة تنهض بدور مهم يتمثل في تثبيت منطق التحاور في المواقف حتي تتضح خريطة الحوار ، وربما تسارعت وتيرة السرد فيما بعد حتي يتسق إيقاعها مع التغير الذي ينتاب تلك البنية الساكنة. فينما يلاحظ الدارس الاهتمام بأدق التفاصيل المشهدية في الجزء الأول من الرواية يشعر أن هذه التفاصيل تتراجع

بعض الشيء أمام سرعة الحدث قرب نهاية الرواية ، وتتبدى ملامح التجاور في الحوار في آخر النص ، في حين تبدو اللغة الآمرة أكثر حضوراً في الجزء الأول وإن لم يكن هذا الحضور طاغياً على نحو ملموس ، فالتجاور سمة رئيسة كما أسلفنا ، وهو تجاور راسخ رغم الطابع الصراعي والتصالحي والجدلي لألوان من الحوارات داخل الرواية.

ويتبدى الملمح الحواري في اللغة التي يتجاور فيها التراثي والطقسي والغنائي والملحمي والشفاهي ، والعامي والفصيح ، إذ يحتقن المتن السردي بنبرة الحكي ، ويتجاور الملحمي مع الغنائي ، فيتبدى ذلك على مستوي اللغة كما سبق أن أشرت في دراسة سابقة مع الرواية عند عبد العزيز مشري ، وهو مظهر من مظاهر التهجين الباختيني.

وليس من شك في أن القيمة الحقيقية لهذا النوع من الأعمال الروائية لا يتمثل في الجانب التوثيقي بقدر ما يتجسد في هذه السمة الحوارية التي ينبئ عنها السياق النصّي.

إن الكاتب هنا يستشرف آفاق الحوار من خلال تجسيد أنماط الوعي ، وهو وعي بسيط يتشكل عبر المتغيرات التي يمر بها الواقع ، ولا يصل الأمر إلي حد وصف المواقف بأنها مواقف أيديولوجية ، إلا إذا توسعنا في مفهوم هذا المصطلح ليستوعب كل ما يتصل بالموقف الاجتماعي أو الموقع داخل المنظومة الاجتماعية ، وربما تصل القناعة لدي النموذج حدّ الاعتقاد ، ولكن يظل الحوار في إطاره المجتمعي ، فالعالم الذي تدور فيه الرواية (عالم ريفي) ، وقد كان اختيار الكاتب

لهذا الفضاء المكاني ملائماً لطبيعة الرؤية التي يريد أن يشكلها معبراً عن موقف تاريخي حضاري بموضوعية تجعل من السمة الحوارية ملمحاً جوهرياً في الرواية بغض النظر عن بساطة التكنيك.

لم يكن التكوين الاجتماعي في القرية تكويناً طبقياً بحيث تهيمن فيه الطبقة ذات النفوذ (إقطاعية أو شبه إقطاعية) ، بل كان هناك تماثل بين الفئات الاجتماعية إلي حد ما لذا كان الحوار بين الأجيال ، وليس بين الطبقات ، وبدا أن الحوار في الرواية يتم على نحو متدرج بين جيلين ، الجيل الأول لا يملك إلا الإذعان على مضض ، ولكنه يتمسك بموقفه ، فالجد يصر على البقاء في بيته ويرفض الانتقال إلي البيت الجديد ، ولكن دون أن يحدث ذلك قطيعة مابين الأب وابنه وأحفاده ، يسود منطق الحوار ، وهو حوار متكافئ ، كل طرف من أطرافه يحس أنه متساوٍ مع الآخر ، وليس لديه إحساس بالاضطهاد أو القهر ، وهذه أبرز السمات الحوارية ، ولكن هذا لا يمنع من وجود مرارة داخلية يحس بها الجد ويتفهمها الابن ، ثم افتقاد لروح الجماعة وضياع لما يعتبره الجيل القديم لوناً من ألوان الانتماء الأصيل ، لقد طرأ تغيير كبير على منظومة القيم ، وهو تغير طبيعي أفرزته الظروف المعاشية الجديدة التي بدأت تتسلل إلي داخل القرية ، بدأ الكل يسعي إلي تحقيق تميّزه وتأكيد ذاته ، إنها الانعطافة الأهم في مسار التطور الاجتماعي ، الانتقال من الحياة التي تفرضها التجمعات الرعوية والزراعية إلي الحياة المدنية ، من الوحدة إلي التنوع ومن التماثل إلي التمايز في إطار السلام الاجتماعي ، لأنه لا يحدث فجأة ، ولا يأتي نتيجة تحول صارم بل في جو طبيعي.

والمرأة طرف أصيل في مجري هذا التحول ، ترصده ، وتتمثله وتسايره ، بل وتدافع عنه كما فعلت صالحة والجدّة العجوز التي حاولت إقناع زوجها بالانتقال إلي البيت الجديد ، ولكنها فشلت لأنها ما زالت تنتمي إلي القيم الجماعية ، على الرغم من أنها قادرة على اتخاذ قرارها بحرية ، فهي من أول الرواية تتصرف في مقتنياتها بحرية ، وتتخذ قرارات مسايرة لحركة التطور.

وقد أفلحت المرأة ممثلة في الحفيدات في دخول المدرسة والانسجام مع حركة التغيير وهذا يعكس واقعاً جديداً يتقبل منطق الحوار مع المرأة ، ولا ينظر إليها نظرة استعلاء ، بل نظرة الند إلي الند.

حوارية الأزمة :

من الواضح أن "العصفورية"[١٢] من الروايات التي تدور أحداثها خارج الإطار المكاني للمملكة العربية السعودية ، فعالمها الروائي عالم تخيلي ليس له مرجعية في الواقع إلا إيحاءً ورمزاً ، وعلى الرغم من الكثافة التجريدية التي تتمثل في ذلك الكم الهائل من المعلومات ، والإحالة إلي عوالم خيالية والأسماء ذات الدلالات المعنوية ، وهندسة الأحداث على نحو يفضي بجملة من التصورات ، فضلاً عن أن الشكل الروائي شكل هلامي لا تحده إلا أُطر فضفاضة تحول بينه وبين الانفلات من إسار التقنين الشكلي.

تتدفق التداعيات بحرية مطلقة من الذاكرة يمسك بعضها برقاب بعض ، ويتدخل وعي بشار الغول حيناً والمحاور (الدكتور سمير ثابت)

حيناً آخر للحد من زخم التدفق المعلوماتي ، والاستطراد الذي يتسرب في شعاب ثانوية يمكن أن يُشتت وعي المتلقي ، ولكن الراوي يظل ممسكاً بزمام الأمر ، ويعمل على توجيه الدلالة وتأويل المعلومة والمحافظة على تقاطعات الوقائع بحيث تظل موجهة إلي مركز التأويل الذي ينتج الدلالة المحورية.

إن ثمة وعياً مركزياً مهيمناً يحول بين هذا الانفجار المعرفي وبين التشتت ، وثمة رؤية تنبثق من سطوح تلك التداعيات مما يجعل الكاتب حاضراً في الرواية ، صحيح أن الكاتب تجاوز ذلك المنهج المألوف لدي الجيل السابق حيث الاهتمام بالمواقعة في ذاتها من أجل تقديم التجربة في مستواها الأول كشاهد أو دليل على الفكرة الرابضة في ذهن المؤلف ، فيتحول العالم الروائي إلي عالم محايد للعالم الحقيقي ، وينبثق عنه مما يضيق دائرة التأويل ويظل التركز على طرافة الواقعة ومصداقية دلالتها على موقف الكاتب الفكري هو مناط الحبكة الروائية ، فالكاتب هنا يتجاوز ذلك السقف ليحلق بعيداً في أجواز التخييل ، ويستثمر جملةً من التقنيات ليقضي رؤيته. والرؤية هنا ذات طابع "مونولوجي" وليست ذات طابع "ديالوجي" أو حواري على الرغم من اكتظاظها بالحوارات ، وعلى الرغم من تعدّد الأصوات وتلوّن اللغات حيث تتجاور لغة المتنبي مع لغة الشارع اللبناني والسوري والخليجي ، وهي تنسق في مجملها مع رؤية الشاعر الذي يظل علينا من برجة متصرفاً بعالمة التخييلي من موقع القائد الذي يدير دقة الحديث ويوجهه كيفما شاء مما يذكرنا بالعبارة التراثية المأثورة "الشعراء أمراء الكلام" ، فالمشاهد والمعلومات والوقائع والصور هذا

المزيج من الأشتات المجتمعات ليست إقراراً طبيعياً للأنساق الحوارية داخل الرواية بحيث تتجاور وتتحاور منّحيةً صوت الكاتب ولو إلي حين ، بل هي من إنتاج الكاتب الذي يوقف تدفقها متي شاء ويوجهها حيث شاء ، فالإطار الجمالي العام في مستواه الشكلي يومئ إلي أن ثمة شخصية رئيسية داخل الرواية : الدكتور سمير ثابت و "البروفسور" (بشار الغول) ، ولكن يتضح لنا فيما بعد أن ليس لسمير ثابت دور يذكر سوي التسجيل والتوثيق والضبط فهو مُهمّش تماماً ، وأن "بشار الغول) هو سيد الموقف يلغي مخاطبه متي شاء ، ولا يلزم نفسه حتي في تنفيذ رغباته من أجل الحيلولة دون انفراط عند التداعيات وتشتتها. ويبدي وجهات النظر التي يريدها في أي موضوع ، ويركّز على ما يحب ومما لا يحب ففي كل لحظة يذكرنا بحضوره الطاغي ، ولننظر إلي هذه الفقرة القصيرة لنري أي حضور هذا :

"ــ حسناً ، كنت أنوي أن أترجم قصائد من ديوان المتنبي بالاشتراك مع سوزي ، كانت سوزي تحب الأبيات التي أترجمها لها من شعره بين الحين والحين خصوصاً بيته "أنت منا ... فتنت نفسك ... لكنك عوفيت من ضني واشتياق" ، كنت كثيراً ما أُداعبها قائلاً "أنت منا يا سوزى". لم يُترجم ديوان المتنبي إلي الإنجليزية حتي هذه اللحظة ، يانطاسي ، مع أن كثيراً من الغثاءات ترجمت ، ربما لصعوبة الترجمة ... وربما بسبب الحسد الذي يتعقب أبا حسيد في حياته ومماته ، كما عرّفتني سوزي على كاتبي الروائي المفضل جون شتاينبك. أنا لا أحب المباهاة ، يا حكيم ، وكني قرأت كل ما كتبه عباقرة الروائيين ... الخ"

إن كل شئ يُروي من وجهة نظر الراوي البطل ، فالتبئير ذاتي محض ، والأحكام تتوالي بلا هوادة ، فالراوي يمتاح من فضاء الذاكرة ، ويبدو عالما بكل شئ ، فهو يتحدث عن كل شئ ولكن في إطار تجربته الشخصية ، فالملمح العام ملمح سيري ، يأتي في إطار السيرة الشخصية وهي سيرة نموذجية ، بمعني أنه حشد لها بحيث تكون مفتوحة على كل الاتجاهات تتقاطع معها سير الآخرين وتتجاور ، وتمس جوهر المثقف العربي المنفتح على ثقافة العصر بكامله ، ليس هذا فحسب ، بل إن هذه السيرة الخاصة تتقاطع مع سيرة أمة بكاملها لخصها من وجهة نظره فلا أحد يمكن أن يجهل أن صلاح الدين المنصور يمثل نموذجاً من الأنظمة التي إستبدت بمقدرات أمة بكاملها تحت شعارات معينة كانت تتخذها ستاراً ، بل يمكن أن يمارس المتلقي لعبة التأويل الرمزي بإسقاط هذه الشخصية الروائية على زعيم عربي بعينه ، وكذلك برهان الدين سرور ، وكذلك المهتدي ، ولكن الكاتب مارس اللعبة بذكاء فباعد بين شخصياته الروائية والشخصيات الواقعية عمداً وبتضليل مقصود ، لحولها إلي نمط ، فقد حشد من التفاصيل ما جعل منها شخصيات مختلفة تماماً عن تلك التي توازيها في الواقع ، كما مارس اللعبة ذاتها مع الأقطار العربية التي منحها أرقاماً بدلاً من الأسماء.

كل شئ يقدم من منظور الراوي الذي يمارس لعبة اللغات المتجاورة أو بمعني أدق "اللهجات" ولكن في إطار السخرية التي تبدو أقرب إلي النهج الكاريكاتيري في التصوير حيث يعبث الكاتب بالنسب عبثاً مقصوداً ، إن ذلك يبدو سمة عامة في التشكيل البنائي يطال أصغر

الوحدات البنائية عنده وهي الكلمة ، حيث يحول المقصور إلـي مـدود على سبل المثال. إن لعبة التهجين والتنويع واردة في لغتـه الروائيـة ولكن من خلال هذا العبث بالنسب ، (الباروديا) الساخرة هنا تسـتوعب هذين النمطين من أنماط الحوارية في مستواها اللغوي ، فالكاتب يجمـع بين الرطانة الأجنبية (في غير حاجة موضوعية لـها إلا فـي بعـض الأحيان) والتنويع اللهجوي ، صحيح أن ذلك كله يتم منطويا على موقف الراوي الذي ينقل ذلك مصحوبا بصوته الخاص ومتجاورا معه ، ولكـن هذا الصوت الخاص يسجل موقفا مهيمنا عابثا به وساخرا منـه وهـذا يجعله قريبا من الموقف الذي اتخذه الروائيون السـابقون عليـه مـع اختلاف واضح يتمثل في التعاطف مع نمط الحياة الغربية أحيانا والهزء به أحيانا أخري ، بينما يبدو موقف من المجتمعات الشرقية سلبيا مـن خلال الصوت الساخر المحايث للأصوات المنقولة ، حيث انهماكه فـي شرح الكلمات انهماكا يوحي بوقوفه ضد منطقها ، ويمتد هذا الموقـف الرافض في النهاية ليشمل عربستان بكاملها حيث يتفق مـع "دفايـة" و "قراشة" على العيش مناصفة في عالم الفضاء وعالم الجن ، ثمة حكـم واضح على كل الأصوات الطالعة داخـل الروايـة : صـلاح الديـن المنصور وبرهان سرور وضياء المهتدي ، وهؤلاء جميعا مدانـون ، وإن بدا متعاطفا مع الأخير لنزوعه الديني ولكنه في نهاية المطـاف ـ وفي إطار منهجه في العبث بالنسب (المنهج الكاريكاتيري) الذي لم يكن منصبا على "البورتريهات" وإنما على المواقف واللغات ، حيث يتجـاوز المحاكاة الباروديةالساخرة إلي ما هو أبعد من ذلك. يضع بشار الغـول "المناضل" العالم بنقائه وثرائه وتفوقه إلي جوار برهان سرور وصـح

الدين المنصور وضياء المهتدي "صنائعه" الذين تقازموا دونه فهو المتعالي بثرائه وعلمه وإخلاصه ، يحاولون تقزيمه وتحجيمه والقضاء عليه فيفشلون ، ولما كانت مسألة التأويل واردة في نطاق أبعد من نطاق الرمز الواحدي البعد ،فإننا يمكن ان ننظر إلى بشار الغول كصوت لمجتمع بكامله يقف بإزاء مجتمعات أخرى ، موقع أيديولوجي جماعي يجاور مواقف أخرى وليس مجرد صوت الشاعر وقد تضخمت عنده الذات فرأى نفسه في موقف متفوق على الآخرين.

إن الرواية لم تغادر مستوى ما أسماه باختين "الحوارية كتصور ذهني" وأسماه معجب الزهراني "حوارية الأفكار" والبروفيسور في "العصفورية" لم يبتعد كثيرا عن "الشيخ" في "السنيورة" لعاصم خوقير ، إذ يتمتع البروفيسور بميزات متعددة تبدو امتدادا للميزات التي عرف بها الشيخ ، وإن اختار كاتب السنيورة أن يخوض جدلا مباشرا حول الحضارة الإسلامية والغربية انتهت بفرض رؤيته الخاصة منتزعا الإعتراف بدور حضارتنا في موقف متوازن ، والفارق بين الموقفين هو انتهاء خوقير إلى التوفيق والتصالح والثاني إلى الأزمة.

لذا يظل الموقف الحواري في العصفورية في إطار (حوار الأفكار) مع فارق نوعي في أسلوب البناء الروائي وفي تعدد وتنوع وثراء المصادر المعرفية ، وكما استمال البروفيسور سوزي الأمريكية وجعلها تتعلق به من موقف حضاري يتجاوز الموقف الغرامي التقليدي نجد أن الشيخ في "السنيورة" ينطلق من هذا الموقف ، ولكن "البروفيسور" لا يتخذ مواقف حاسمة على مستوي الوقائع الجزئية بل تتبدي رؤيته في منظورها الكلي ذات طابع تركيبي يتناسج ببطء مع

نتائج الخيوط الروائية العديدة ، كما أن الشيخ يكاد يحصر همه في اتجاه واحد (ماريانا) الإيطالية ، وكان موقفه في هذه الرواية يختلف عن موقف فؤاد صادق مفتي "في لحظة ضعف" مثلا حيث الانحياز التام ضد ما هو غربي ، وهكذا تطور الموقف الروائي من إلغاء للحواريـة إلي إثباتها على المستوي الفكري وترجمتها فيما بعد على مستوي الوقائع والأفكار معا كما يتضح في "العصفورية" حيث تجاوز القيبي موقفه في "شقة الحرية" التي اعتبرت من رواية الرحلة التعليمية والسيرة (البيوجرافية) إلي حوارية تتقاطع مع الدائرة المونولوجية حيث يفسح الشاعر في وعيه مسافة الوعي الآخر ولكن عبر رؤيته وهيمنته. لقد كان الصوت الشاعر حاضرا يحاصر الأصوات الأخرى ، وهذا يفسر وجود ذلك الكم الهائل من أشعار المتنبي التي يستشهد بها الراوي بين الحين والآخر ، فهو يتماهي في المتنبي ويقرنه إلي نفسه باستمرار ، فحينما تحدث عن سوزي قال "وتحبني| وتنوي أن تكتب رسالة عن المتنبي| قلت لك إن هذا لا يحدث إلا في القصص أو الأحلام أو الأفلام٠٠٠ ولكنه حدث لي يا دكتور عندما كانت الحياة رائعة ومثيرة وجميلة وبريئة ، وكنت أحلم بولايات عربية متحدة. وبمجتمع عربي نبيل" ص ٧٠.

وإذا كانت العصفورية ــ وهي التالية لشقة الحرية ــ قد خرجت على حدود "رواية الرحلة التعليمية" إلي آفاق أوسع مدي حيث تجاوزت ما أسماه باختين تطور وعي الكاتب ونموه إلي التعبير عن هذا الوعي وتجسيده فإن "المستويات اللغوية" كما تحدث عنها الزهراني "في شقة الحرية" مازالت ماثلة غير أن المستوي الأول الإخباري لم يعد يعتمد

على الإعلام بالواقعي بل أصبح متفجرا بما يشابه المونولوج الذي تحتشد به الأنساق اللغوية ، ولكنه يقف على التخوم الفاصلة بن "المناجاة والحوار" على أساس أن هناك محوراً رئيساً وإن كان مهمشا. إن السياق مثخن بحوار دؤوب ، إنه يمتاح من الذاكرة التي تمده بسيل زاخر من المعلومات ، إنه هنا لا يتعامل مع الوقائع بقدر ما يتعامل مع المعلومات ٠٠ لا فاصل بين المستويات اللغوية لأن فضاء الذاكرة بلا تخوم ، إن اللغة متحولة بشكل مثير ، فمن الثرثرة الأدبية إلي التناص مع الشعر إلي اللغة الاعتراضية إلي التهجين اللغوي الذي يستثمر اللغات الأخري إلي الاستقصاء الذي يحلل في كل الآفاق إلي استنبات الأسئلة ومعها الأجوبة والتعليق على الأجوبة إلي اللغة الشاعرة ، هناك تيار متدفق من التنويعات اللغوية التي تستعصي على الحصر ، ويكفي أن تقرأ هذه الفقرة القصيرة : "ويخيل إلي من يراها في البنطلون أنها ترتدي لباسا أسطوريا من السفاير. تعرف السفاير ؟ ابن عم الزبرجد. لم تكن تتصرف تصرف فتاة ثرية ، ولولا "الثندربير" لما طاف ببال أحد أنها أغني من غيرها. لم يكن امال يهمها. هكذا كانت حياتنا ، يا طبيب. "هو عمر واحد عشت به ٠٠ كل أعمار الوري مجتمعات". لا ! لن يقل هذا أبو حسيد ، وكيف يمكن أن يقوله وهو لم يحب أحدا سوي نفسه ؟ وربما سيف الدولة. قاله ناجي ، الذي سوف أحدثك عنه فيما بعد. كانت حياتنا رحلة في ضمير السعادة حتي جاءت تلك الليلة المشؤومة ص ٧٢. ثمة تهجين في قوله "ابن عم الزبرجد" وهي عبارة تنحو منحي عاميا وذلك في سياق مستوي الإخبار ثم تضمين "البيت الشعري" ثم لغة شعرية وجدانية : رحلة في ضمير السعادة. كذلك هناك حوار طرفه

الآخر مهمش إذ جاء أشبه بالمونولوج ثم هناك تعليق واستطراد من المتنبي إلي ناجي ٠٠إلخ.

فعلي المستوي اللغوي هناك سمة حوارية ، وعلي مستوي الخطاب بشكل عام هناك منحي منولوجي هناك حضور كامل للراوي. إن ما يفرق بين "العصفورية" و "شقة الحرية" يكمن في التحرر من إسار الواقعة ومن حدود "السيرية" أو "الرحلة" إلي استثمار السيري كمنهج نفسي من خلال "الفانتازيا" التي عمدت إلي التجريد ٠٠ فمالت بالرواية إلي المونولوجية ، والأمر يحتاج إلي دراسة موسعة ، ولكن الباحث لا يملك إلا أن يقر أن الكاتب قد وصل بالحوارية في الرواية إلي طريق مسدود.

لذا تظل رواية "شقة الحرية" متقدمة علي العصفورية من حيث التزامها بالحوارية فقد استنطق فيها الكاتب عددا كبيرا من النماذج الاجتماعية كأصوات متنوعة تعبر عن شرائح مختلفة تعتبر أمتدادا لما في المجتمع من تعددية وفق منطق باختين في رؤيته "للحوارية" ، وحيث تقدم متجاورة وليس متراتبة ومن منظور محايد ، كما هو الحال في "العدامة" لتركي الحمد التي سار فيها على نهج القصيبي ، حيث يكاد يتفق الكاتبان من خلال منهج كل منهما في الكشف عن الحوارية الكامنة في البنية الاجتماعية عبر الرواية السيرية الطابع ، وهذه الحوارية التي تبرز عبر تعدد الأصوات ، وليس اللغات ، لأن هذا يتم في إطار التماثل الغوي عند تركي الحمد في أغلب الأحيان ، ويتسم بالتنوع اللهجي عند غازي القصيبي ، ولكن كليهما يمهد في الكشف عن التعددية بمفهومها الجوهري وربما كان لتعدد المستويات اللغوية في

السرد عند الأول "كما أشار إلي ذلك الدكتور الزهراني" يرجع إلـــي أن القصيبي شاعر وأديب والثاني كاتب ومفكر.

ومهما يكن من أمر فإن كثيرا من الوقـــائع والحـــوارت التـــي احتشدت بها الروايتان ما كان يمكن أن تنشر لولا أن تطورا مهما حدث في مفهوم التعدد والحوار ، حيث يتاح هامش من الفهم لمثل تلك الوقائع وقد أصبحت هناك قاعدة اجتماعية عريضة من المثقفين قـــادرة علـــى استيعاب هذا اللون من الخطاب الروائي الذي يختص بمرحلة آفلة مـــن التاريخ الاجتماعي المعاصر في المملكة العربية السعودية ، فمجرد نشر هذه الأعمال الروائية بغض النظر عن مضمونها الذي تصل بالمـــاضي أكثر مما يتصل بالحاضر يومئ إلي ضرب من الخطاب جديد ينم عـــن تقبل لنمط من الحوار لم يكن مستساغا في زمن مضي.

وهذا ما جعلني أشير إلي أن شقة الحرية في رؤيتها المنبثقة عن تعدد الأصوات فيها ، وعن اقترابها من "الحوارية" بالمفهوم البـــاختيني تعتبر أكثر تعبيرا من نمو هذه الحوارية في المجتمع ، لأن "العصفورية" ظلت مشدودة إلي واحدية الوعي وذاتية الموقع مما أدي إلـــي ســـيطرة اللغة الغنائية الشعرية ، وهي لغة الكاتب الذي يهمين علـــي الروايـــة ، فالسمات الأسلوبية علي مستوي اللغة متماثلة إلي حد بعيد ، ومحـــاولات الاختراق عن طريق التهجين أو الأسلبة تبدو محـــدودة ومـــن خـــلال مفردات ترد في متن السرد.

إن الحوارية التي يفترض نموها بين الشرائح الاجتماعية متبديـــة عبر الأنساق الجمالية ومن خلال الأسلبة والتهجين والتنوع تبـــدو فـــي أزمة إذ احتوتها الأنا المأزومة وحاصرتها في هذا المونولوج الطويـــل

الذي استمر من أول الرواية إلي آخرها ، وهو ملمح يتعالق فيه الفني مع الفكري مع الاجتماعي ، ولكنها تحاصر في مرآتها "دوائر الأزمة المتداخلة على المستوي القومي" فالهم القومي هو الذي يتمتع بالحضور الأوفى ، وليس الهم الاجتماعي المحلي ، وإذا كانت الرواية قد استوعبت في بنيتها الجمالية امتدادات الأزمة في تجلياتها على المستوي العام حيث يتداخل المحلي بالإقليمي بالدولي فإن التجاور بين لغاتها وأصواتها قد خضع لهيمنة الصوت المركزي صوت المؤلف الذي اخضعها لمنطقة في الفهم والتأويل عبر المحاكاة الساخرة والعبث المقصود ، فانتهت إلي تلك المونولوجية المتعالقة مع الحوارية التي تنتهي باستمرار على مستوي الحدث الروائي إلي المصادرة منذ برهان سرور وانتهاء بالمهتدي ٠٠ إنها تعبير عن عصر الأزمة.

المراجع

١- انظر ، د. حميد لحمداني ، النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولولجيا الرواية إلي سوسيولوجيا النصر الروائي ، المركز الثقـــافي العربـــي ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٠م ، ص ٢٧ وما بعدها.

٢- ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف بمصر ، تحقيق عبد الله علـى الكبير وآخرون ، القاهرة ، د.ت ، مادة "حوز"

٣- ميخائيل بختين ، الكلمة في الرواية ، ترجمـــة يوســف حـــلاق ، مـــن منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٨م ، ص ٢٨ وما بعدها.

٤- محمد برادة ، الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين ، مجلة فصـــول ، القاهرة ، عدد خاص ، المجلد ٧ ، ع ٤ شتاء عام ١٩٩٣ ، ص ٢١.

٥- النقد الروائي والأيدولوجيا (مرجع سابق) ص ٨١. وانظر أيضاً : محمد برادة ، الرواية أفقياً للشكل والخطاب المتعدديـــن ، مجلـــة فصـــول ، القاهرة ، عدد خاص عن زمن الرواية ج١.

٦- د. معجب الزهراني ، الرواية المحلية وإشـــكالية الخطـــاب الحـــواري (مقاربات أولية لعلاقات الكتابة الروائية بشروط إنتاجها وتداولها ، قوافل النادي الأدبي بالرياض ، السنة الرابعة ، م٤ ، العدد الســـابع ، ربيـــع الثاني ١٤١٧هـ /١٩٩٦م ص ٣٧

ـ حرية الكتابة في شقة الحريـــة ، النـــص الجديـــد ، قـــبرص ، دار الخشرمي للتوزيع والنشر ، العدد الثالث والرابع ، ذو الحجة ١٤١٥هـ مايو ١٩٩٥م م ص ٢٦.

ـ آثار الحوارية في الكتابة الروائية المحلية ، ورقة مقدمة للمشاركة في الندوة النقدية بعنوان ملتقي السرد القصصي والروائي بالمملكة العربيـــة السعودية ، نادي الطائف الأدبي ، جمادى الثانية ١٤١٧هـ (مخطوط).

٧- د. معجب الزهراني ، الرواية المحلية وإشكالية الخطاب الروائي (مرجع سابق).

٨- اخترت أن أتوقف عند روايتي حامد دمنهوري بالذات ، لأنه يعتبر رائد الرواية الفنية في عرف العديد من الدارسين ، راجع : د. سلطان القحطاني ، الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها (مخطوط) نقلا عن رسالة ماجستير أعدها حسن حجاب الحازمي بعنوان البطل في الرواية السعودية حتي نهاية ١٤١٢هـ (دراسة نقدية) إشراف الدكتور عبد الله بن صالح العريفي ، ١٤١٧هـ وكذلك ، السيد محمد ديب ، وفن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٠هـ .

وأستاذنا الدكتور منصور الحازمي ، فن القصة في الأدب السعودي الحديث ، دار العلوم ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠١هـ /١٩٨١م.

حامد حسن دمنهوري ، ثمن التضحية ، دار الفكر ، الرياض ، ط١ ، ١٣٧٨هـ ، ١٩٥٩م ، ص ٦٢.

٩- عبده خال ، الموت يمر من هنا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٥م.

١٠- باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة وتقديم محمد براده ، دار الأمان ، الرباط ، ١٩٨٧م.

١١- عبد العزيز مشري ، ريح الكادي ، المؤسسة العربية والنشر ، بيروت ، ١٤١٣/١٩٩٣.

١٢- غازي القصيبي ، العصفورية ، دار الكافي ، لندن ، ١٩٩٦م.

لم أتجاوز رواية الكاتب (شقة الحرية) في حديثه عن الحوارية بل رأيت أنها تدخل في إطار ما أسميته (حوارية الصدمة) حيث تصنف كواحدة من روايات الرحلة التعليمية كما أشار إلي ذلك الدكتور معجب

الزهراني في دارسته الموسومة "حرية الكتابة في شقة الحرية" ، النص الجديد (مرجع سابق) ص ٣٢ ، وقد مثلت لهذا النوع من الروايات ، وفي تصوري ان هذه الراويه على الرغم مما يشي بحواريتها سواء في درجة الصفر للتبئير حيث يختفي الراوي أو يكاد وحيث تتنوع المستويات اللغوية وتتعدد الآصوات كما أشار الناقد في الدراسة المشار إليها ــ تظل بمنأي عن الحوارية المفترضة في إطار المجتمع المحلي لأن جل وقائعها تدور خارج هذا المجتمع ــ لذا يصدق عليها ما لحظناه في رواية الصدمة حيث الذات تكون في مواجهة الأخر ، ولكنه هنا ليس الأخر الغربي والحديث عن الذات يبدو لونا من ألوان الاكتشاف وليس الدفاع في وجه الآخر ، من هنا تبدو المسائل مختلفة في تفاصيلها ، ولعلنا نتمكن من العودة إليها في دراسة مفصلة من موقع آخر.