المؤتمر الدولي للغة العربية وآدابها بمكة المكرمة ـ فندق هيلتون مكة للمؤتمرات
خلال الفترة ١٣ـ١٥ جمادى الآخرة ١٤٤١ هـ

أثر الواقع المرجعي على اللغة الروائية

عطرة يحيى آل محيا

باحثة دكتوراه بجامعة الملك خالد

etrah66@gmail.com

❖ المبحث الأول:

تشكّل اللّغة الرّوائية: المصطلح، الوظيفة الفنية، الدلالة.

سخّر الرّوائيّ قدراته الفنّيّة واللّغويّة، لنقل التّصوّرات والوقائع والأحداث والأشخاص إلى نصّه الرّوائيّ؛ فاكتسبت بذلك كلّ لغة خصوصيّتها من طبيعة الموضوع الروائي لأن " اللّغة هي القالب الّذي يصبّ فيه الرّوائيّ أفكاره، ويُجسّد رؤيته في صورة ماديّة محسوسة، وينقل من خلال رؤيته للنّاس والأشياء"[١] ولهذا فلكلّ جنس أدبيٍّ لغة خاصّة يعبّر بها الأديب، فلغة الرّواية تختلف عن لغة الشعر، وموضع اختلافها يكمن في ارتباطاها بواقعها، أو ابتعادهما عنه، أي أنّ اللّغة الشّعريّة مغرقة في الخيال، بينما لغة الرّواية ترتبط بالواقع أكثر،" فالشاعر يحلّق بأجنحته في عالم الخيال مبتعداً عن أرض الواقع، متّخذاً من التّخيّل عنصراً جوهريًّا، بينما الرّوائيّ يرتبط بالواقع، ويستخدم اللّغة الواضحة الكاشفة للعوالم النّفسيّة والصّراع الاجتماعيّ؛ فهو يرتفع على الواقع ولا ينفصل عنه"[٢].

---

[١] عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، ص ١٩٩.

[٢] المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

ولعلّ المقصود بارتفاع الأديب عن الواقع، أيْ ابتعاد تأمليٌّ يتيح للمبدع اكتشاف العوالم المغلقة، وسماع الأحاديث المبتورة، ورؤية الزّوايا المظلمة، وهو مع ذلك لا ينقل هذه المشاهد كما هي، وإنّما يُلبسها لغة فنّيّة، يخرج بها ذلك الواقع بتصوّر فنّيٍّ، وليس نقليٍّ. بينما تساهم المادة الموضوعيّة والرُّؤى الدّلاليّة في" التّعبير عن الحياة، ورصد المتغيّرات الاجتماعيّة، والنّفسيّة، والفكريّة للشّخصيّات، ونقل حركة الأحداث بصراعها الدّراميّ، وتفاعلها الخلّاق"[1].

تتشكّل لغة الرّواية من الموضوع الَّذي يتناوله الرّوائيّ، و من التقنيات الَّتي تُستخدم في بنائها، ومن المعروف: أنّ بنية اللّغة الرّوائيّة تنقسم إلى قسمينِ بحسب بنائها وشكلها، فلدينا لغة سرد، ولغة حوار، وتختلف الأولى عن الثّانية؛ لأن لغة السّرد عادة تكون فصيحة، ولا تغرق في العاميّة، بينما لغة الحوار أكثر حيوية وفاعليّة في تسخير لغة العامّة لبناء الحدث الدّراميّ، وبناء متخيّل الشّخصيّات، وكما أنّ الحوار ضرورة في الرّواية؛ فإن لغة السّرد كذلك ضرورة تتّضح من خلالها فنّيّات الوصف، والتّعليق، والاستذكار، وسرد ما هو خارج لغة الحوار، وتفاعل الشّخصيّات في المساحات السّرديّة الَّتي يعبّر منها المبدع.

لعلّ التّقديم السّابق يؤكّد ارتباط الرّواية منذ نشأتها بالواقع والحياة أكثر، وابتعادها عن الذّاتيّة الشّعريّة الَّتي تظهر في القصائد بشكل أكثر جلاء؛ ولذلك فإنّ ميزة أيّ رواية عن غيرها، وأيّ روائيٍّ عن آخر، هي: القدرة على سكب الواقع، وتحوّلاته، ومظاهره في الرّواية بفنّيّة ولغة جماليّة، وأنّ " الموهبة الجوهريّة للرّوائيّ هي: أن يلاحظ السُّلوك الاجتماعيّ، كطريقة تأثيث الفرد لبيته، أو ممارسته للحبّ، أو ردّ فعله تجاه الموت، أو فضّه لخطاب، أو تركيب جملة، أو تخطيط لمستقبله"[2].

هذه التّفاصيل الصّغيرة هي المساحة الفنّيّة الَّتي تتشكّل فيها خصوصيّة لغة الرّواية، و تظهر فنّيّتها، وهي أيضاً الحيّز الَّذي يتكوّن نتيجة ملاحظة السّلوك الاجتماعيّ، وفي نفس الوقت ملاحظة المتغيّر الاجتماعيّ بشكل عامٍّ، والمتغيّر السّياسيّ، والمتغيّر الثّقافيّ، وكلّ رافد آخر يؤثّر في ذهن المبدع، وهو يُشكّل لغته الرّوائيّة. إنّ المهارة هي قدرة الرّوائيّ على خلق عالم متخيّل يجمع المتناقضات، يكشفها ويحلّلها، الصّلاح والفساد، الفضيلة والرّذيلة، الخير والشّرّ، ثمّ يسخّر اللّغة الدّالة لكلّ محمولات هذه المعاني، ويقدّمها إلى القارئ بوضوح، يقترب من وضوح الواقع ومكوّناته في ذهن المتلقّي". وإنّ ما ينبغي أن تكون عليه اللّغة القصصيّة من وضوح، يقوم في الغالب على وصف الواقع المتحرّك الَّذي يسمح بتصويره قدر الإمكان، وأنّ الكلمات في الرّواية لا تُشير إلى معنًى مجرّد، بل إلى تخيّل شيء مدرك، أو إلى فعل حقيقيٍّ يقوم به أناس واقعيّون"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص٢٠١.

[2] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ط٣، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٩٤م ، ص٢٣٥.

[3] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، م.س ، ص٢٣٤.

ممّا يعني أنّ ارتباط الرّواية بواقعٍ ما، يسمح لها بصياغة لغة قادرة على تصوير هذا الواقع، ويتيح لها الاقتراب من الحياة اليوميّة، وتفاصيلها، ولا تسعى الرّواية ولا الرّوائيّون إلى جَعْل الرواية فنًّا تجريديًّا، بل اعتبارها صوت فنّيٍّ، لعالم واقعيّ؛ ولهذا فإنّ قيمة لغة الرّواية، وما تقدّمه للقارئ يُقاس " قبل كلّ شيء على درجة صدق وعمق مثل هذه الملاحظات، سواء في تفاصيلها، أو في البناء الكلّيّ للحبكة، وهذا مانحكم به على جدارة الرّواية، فنحن نُريد من الرّواية بادئ ذي بدء أن توضّح واقعاً كان خافياً علينا"[١].

ولا يتسنّى للمبدع أن يكَشْف واقع نعيشه، وتخفى علينا بعض تفاصيله، دون أن يكون لديه موضوع هامٌّ، ولغة جيّدة للتّعبير عن هذا الموضوع، وثراء لُغويٌّ يمكنه من رصد ملاحظات الواقع ومشاهداته، بلغة جيّدة، وبأسلوب رشيق، بعيداً عن المباشرة الممجوجة، والتّقريريّة المملّة"، ولعلّ عدم امتلاك ناصية اللّغة يُوقع الرّوائيّ في خطر. ولكنّ العلاقة الخاصّة بين اللّغة والرّواية والملاحظات الّتي تحكيها اللّغة تجعل من الممكن لرواية جميلة أنْ تُكتب بلغة مسطّحة وفجّة وخاليّة من الجمال، مثل: رواية جيمس جونز الأولى (من هنا إلى الخلود) "[٢].

هذا يعني أنّ هناك روايات أحدثت اختراقات في مفاهيم النّقد، و غيرت معايير تقييم الرّواية الجيّدة من حيث اللّغة؛ بدليل أنّ هناك روايات كُتب لها الخلود، وأثرت على المتلقّي، وعلى النّاقد في نفس الوقت، رغم لغتها الفجّة والمملّة كراوية (من هنا إلى الخلود)، ولعلّ السّبب في اعتقادي يعود لتأثير هذه الرّواية، واعتبارها رواية جميلة لأنّها كتبت بلغة صادقة، وإحساس كبير وصل إلى القارئ، وأثّر فيه، وجعله يتغاضى عن مستوى اللّغة المتدني والبسيط والمباشر. ورغم اعتقاد الباحثة أن مضامين الرّواية، يجب أن تلتحم مع لغتها؛ لتنتجَ لنا نصًّا جمالياً نستنطق من خلاله الواقع، لا أن يكتفي المبدع بتقديم مضامين إنسانيّة، في قالب روائيٍّ مباشر، بعيداً عن أيّ قيمة جماليّة، أو فنّيّة، وبصفة تقريريّة، فالكلّ قادر على استيعاب الحياة وملاحظتها، ولكنّ الميزة في تقديم هذه الحياة بشكل عميق وفنّيٍّ، وليس نقلها كما هي.

أثر الواقع على بناء لغة الرّواية:

عانى الرّوائيّ العربيّ في العصر الحديث، عدة انكسارات، وهزائم، شكّلت واقعه المرجعي، وبالتّالي انتقل هذا التّكسّر، والتّشظّي إلى لغته الرّوائيّة؛ فتشكّلت متقطّعة على مستوى السّرد، ومستوى الحكاية؛ مما أدّى لظهور ملمّحين في كتابة الرّواية العربيّة الجديدة، وهي:

١.انقطاع السّرد" فلا تُوجد هناك نتائج تتولّد عن أسباب: تتوالد الأحداث وتتناسل بشكل يقوم على التّشعّب، وتعدّد مساراتها دون توجيه محدّد".

[١] المرجع السابق، ص٢٣٦.
[٢] المرجع السابق ، ص٢٣٥.

٢. غياب القصّة المحوريّة" أحداث تتداخل مع أحداث أخرى، بحيث لا يبدو أمامنا هناك خيط ينظمها، أو يضبط إيقاعها"[١].

وانطلاقاً من تصوّر سعيد يقطين لشكل السّرد الرّوائيّ، نصل إلى ملمح آخر من ملامح لغة الرّواية الجديدة، وهي كونها لغة ارتجاليّة، تبنى مكوّناتها لكلّ مشهد على حدة، وفي زمن منفصل عن الآخر؛ وبذلك تنصهر اللّغة مع المشاهد والأحداث، وتعبّر عنها بالقدر الأدنى من الفنّية، وبالقدر الأعلى من التّكسّر على مستوى اللّغة التّعبيريّة، فمع غياب الخيط الدّراميّ، تبقى اللّغة رهينة المشهد السّرديّ: المتكسّر، والمتقطّع، وبالتّالي تتكسّر معها بنية اللّغة السّرديّة.

وفي سبيل انفتاح الرّواية على كلّ مكوّنات المجتمع، وإشكالاته، ووسائله التّعبيريّة،" فقد صارت الرّواية فعلًا ملتقًى من علامات عدّة: يتجاور فيها الخطاب الصّحفيّ، واليوميّات، والتّاريخ، والعجائب، والسّياسة، والأحلام، والتّداعيات"[٢].

و لا شكّ أنّ تعدّد مستويات الخطاب يثري الرّواية على المستوى الموضوعيّ، والنّقدي، إلّا أنّه يؤطّر مستوى الرّواية فنّيًّا، فبدلاً من التّركيز على لغتها الرّوائيّة، فإنّ القارئ يجد نفسه مشتّتاً بين السّرد الواقعيّ الّذي يقترب من الخطاب الصّحفيّ، أو بعض السرد التاريخيّ الذي كتب بلغة رصينة؛ تؤطّر حدود الزّمان والمكان والحدث، أو على مستوى سياسيٍّ يُثقل النّصّ الرّوائيّ بالإشارة، والصّراحة، لنقد السّياسات، والمؤسّسات الاجتماعيّة، والقبليّة، وما يفرضه هذا التّناول، من لغة مباشرة عادة، وإن رمزت أحياناً.

و بالنّتيجة كان كاتب الرّواية العربيّة في السّنوات الأخيرة، قد جمع كلتا الإشكاليّتين في لغته الرّوائيّة، من حيث حيّز الحوار الكبير في الرّواية، ومن حيث إغراقها الواضح في العاميّة، وقد يكون منشأ كلا الإشكاليّتين، استعجال النّصّ السّرديّ وكتابته في زمن الأزمة، ولا يعني ذلك حكماً عامًّا على كلّ عيّنات الدّراسة، فقد وُجدت بعض الرّوايات الّتي كانت لها لغتها السّلسة، وتُشير الدّراسة إليها في مباحث التّحليل.

- **من استراتيجيات الكتابة الرّوائيّة (الوصف):**

يُعدُّ الوصف من الاستراتيجيات الكتابيّة الّتي يحتاجها أيّ نصّ سرديّ لبناء مكوناته، ولأنّ هناك من حاول أن يضع حدوداً بين السّرد، كونه يتّصل بالأحداث والجمل الفعليّة، وبين الوصف الّذي يُعبّر عن طريق الجمل الأسميّة، فقد كان من الصّعب على عدد من النّقاد وضع تعريف شامل وكامل للوصف، و" بالرغم من صعوبة تعريف الوصف فلم نجد أفضل من تعريف (قدامة بن جعفر) له في نقد الشّعر، (الوصف إنّما هو ذكر الشّيء، كما فيه من الأحوال والهيئات)"[٣].

---

[١] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القهرة، مصر، ٢٠١٠م، ص١٥٤.

[٢] المرجع السابق، ص١٥٧.

[٣] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القّاهرة، مصر، ٢٠٠٤م، ص١١١.

يحيط الوصف بشموليّته كلّ بنى النّصّ السّرديّ، من وصف للشّخصيّات، ومشاعرها، وأحاسيسها، و وصف للأحداث، ودوافعها ونتائجها، والأزمنة بتواريخها وطبيعتها الواقعيّة أو المتخيّلة، والأمكنة بمكوّناتها وأسمائها ودلالاتها. بهذا يكون الوصف شاملًا لشكل الأفعال وسردها، كما أنّه قادر على التّعبير عن الأحاسيس ووصفها، وليس من تباين وظيفيٍّ بين الوصف والسّرد كما –أظنّ-.

أصبحت الرّواية ديوان العرب في العصر الحديث، فتضمّنت: حكاياتهم، ووقائعهم، وإشكالاتهم، ورُصد فيها تاريخهم؛ ولذلك اعتنى الرّواة بوصف تفاصيل الأشياء، واستقصاء أغلب جزئيّاتها، وأصبحت سجّلًا ماديًّا لحياة واقعيّة"، ومن هذه الزّاوية نظر الجاحظ إلى الشّعر القديم، باعتباره مصدراً للمعارف العامّة، ووثيقة فيزيقيّة تُقدِّم لمن يتأمّلها قدراً طيّباً من الحقائق العلميّة المتّصلة بحياة الحيوان"[1].

تتشابه الفائدة الموضوعيّة للأدب، بين الشعر كوثيقة علميّة وتاريخيّة، وصورة اجتماعيّة قديماً، وبين الرّواية كوثيقة علميّة وتاريخيّة، وصورة اجتماعيّة حديثاً، وما يمدّنا به الجنس الأدبيّ على اختلاف نوعه من معلومات، وحقائق عن الحياة وصورها "، ولاشكّ أنّ هذه النّظرة تنطبق على مختلف الأجناس الأدبيّة، باعتبارها مخزوناً لمظاهر الحياة الماديّة الّتي ظهرت في عصر تأليفها، فإذا أراد الباحث أنْ يتعرّف على حياة اليونان القديمة؛ فإنه يعود إلى الملاحم الهوميرية"[2]، ومن هنا يبرز الوصف كعنصر فاعل في تشكيل صورة الحياة الواقعيّة داخل الجنس الأدبيّ، والاحتفاظ بملامح الحياة الماديّة فيه؛ ولهذا يكتسب الوصف أهمّيّته التِقنيّة في بناء الرّواية من الدّور الوظيفيّ المنوط به؛ لأنه يخدم الحدث، ويعزّز البناء الجسديّ والنّفسيّ للشّخصيّات؛ من خلال وصف ظواهرها وبواطنها، وربط المشهد الدّراميّ بعدّة أزمنة من خلال وصفها وتقديمها إلى المتلقّي؛ ولهذا عدّه بعض النّقاد أكثر أهمّيّة في بناء الرّواية من الحوار" ولغة الرّواية تجمع بين الوصف والحوار، غير أنّ الوصف هو الأساس الّذي تُبنى عليه، ومن ثمّ ينبغي أن يكون الوصف في خدمة الحدث، ويُسهم في الكشف عن معالم الشّخصيّات، ويُحدّد أبعاد الموقف الدّرامي، ويرمز إلى دلالات معيّنة، لها أهمّيّتها الحيويّة في تطوّر الأحداث، فإذا لم يُحقّق الوصف هذا كلّه، كان لغواً مفروضاً يقطع التّسلسل الدّراميّ"[3].

ولعلّ الملاحظ في الدور الوظيفيّ الّذي يفترضه عبد الفتاح عثمان للوصف، هو كونه تالياً للعمل السّرديّ، سواء في تقديم الشّخصيّات، فيعمل على كشف معالمها، أيْ: أنّ الحدث، أو السّارد مثلاً يقدّم إحدى الشّخصيّات للمتلقّي، ومن ثمّ يقوم الوصف بوضع أبعاد الشّخصيّة النّفسيّة، والجسديّة؛ فيعزّز بناءها، وله وظيفة فنّيّة أخرى من خلال تحديد أبعاد

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيوت، لبنان، ١٩٨٣م، ص .
[2] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، م.س، ص١١٢.
[3] عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب ، ص٢٣٤.

الموقف الدّراميّ على مستوى الزّمان، والمكان، وتقديمه بشكل محدّد وواضح للقارئ، أي أنّ أهمّيّة الوصف تأتي لاحقة، أو تالية لأهميّة السّرد.

وفي حال لم يحقّق الوصف الأغراض الوظيفيّة لخدمة السّرد، وعناصره البنائيّة؛ فإنه لغو يكسر المشهد الدّراميّ، ولا يضيف له أي ميزة فنّيّة.

ومع ظهور المدارس الواقعيّة في الأدب، فقد ظهرت وظائف بالغة الأهمّيّة للوصف داخل العمل السّرديّ، وهي وظيفة تفسيريّة، ووظيفة إيهاميّة.

الوظيفة الأولى: لا ترِدُ في النّصّ السّرديّ بشكل عابث، ولكن لأنّ "مظاهر الحياة الخارجيّة من مدن، ومنازلَ، وأثاثٍ، وأدواتٍ، وملابس ...إلخ، تُذكر؛ لأنّها تكشف عن حياة الشّخصيّة النّفسيّة، وتُشير إلى مزاجها، وطبعها، وأصبح الوصف له دلالة خاصّة، واكتسب قيمة جماليّة حقّة"[1].

بمعنى أنّ الوصف يُفسّر حالات اجتماعيّة معيّنة، أو وضعاً نفسيًّا ما، ويكشف بعض صور التّشكّل الخاصّ لإحدى الشّخصيّات؛ ولذلك يُعنى بتفسير قرائن الشّخصيّة وسماتها، ويربطها بالحدث الدّراميّ.

أمّا الوظيفة الأخرى، فهي وظيفة إيهاميّة، "إذ يدخل العالم الخارجيّ بتفاصيله الصّغيرة في عالم الرّواية التّخييليّ، ويشعر القارئ أنّه يعيش في عالم الواقع، لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة، أو تأثيراً مباشراً بالواقع"[2].

تتكامل الوظيفتان: التّفسيرية، والإيهاميّة، داخل النّصّ الرّوائيّ، فبينما تعمل الأولى على تفسير الأشياء وتبرير حضورها داخل النّصّ، يشتغل الوصف من جهة أخرى بتكثيف عمليّة الإيهام بواقعيّة هذه البنية السّرديّة، سواءً كانت شخصيّة، أو مكان، أو زمان، أو حدث.

- **الكولاج.**

من مظاهر تطوّر التّناص في الرّواية (تقنية الكولاج) الّتي بدأ استخدامها داخل النّصّ السّرديّ في عام ١٩٣٠، حيث أصدر ماكس أرنست رواية بعنوان: (حلم فتاة صغيرة تُريد الدّخول إلى كرمن)، فأطلق عليها رواية كولاج."[3].

وبما أنّ فكرة الكولاج مستوحاة من الفنون اليدويّة الّتي تعني "إدماج مواد مختلفة من الواقع في اللّوحة الفنّيّة، فهو في جوهره عمل تركيبيّ يمزج بين ما ينتمي إلى المتخيّل، وما ينتمي إلى الواقع"[4].

وبما أنّ روايات المرحلة، كُتبت في سلطة واقع متغيّر، ومتحوّل، بشكل كبير ولافت، أثّر ذلك على الأديب، فجعله يُلصق الكثير من مشاهد الحياة الواقعيّة في نصّه الإبداعيّ، ومنهم منْ وضع جزءاً من قصّة حقيقيّة له داخل قصة الرّواية.

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، م.س، ص١١٥.

[2] ، المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط١، محمد علي للنشر، تونس، تونس، ٢٠١٠م، ص٣٥٨.

[4] المرجع السابق ، ص٢٩.

تمثّل هذا النّوع رواية أيّام في بابا عمرو، والّتي أطلق عليها مؤلّفها (رواية كولاج)؛ لتبرير الحضور الواقعيّ، للأحداث، والسير، والتاريخٍ، والأسماء الحقيقية، وعلى أنّ وظيفة الكولاج تقترب من الوظيفة الفنّيّة للتّناص إلّا أنّ " الكولاج يضطلع بوظائف سرديّة أساسيّة في صلب الخطاب، فقد تكون النّصّوص الملصقة في النّصّ السّرديّ قصّة فرعيّة، تُحيط بالقصّة الأصليّة".

" ويمكن للكولاج أن يضطلع بدور هامٍّ في إنشاء دلالات النّصّ وتوجيه القراءة التّأويليّة، فقد تقوم النّصّوص الملصقة مقام التّفسير للنّصّ التّخييليّ، والتّعليق عليه"[1].

أي أنّ الاختلاف الجوهريّ ، أنّ الكولاج قد يُنتج قصّة أخرى داخل النّصّ السّرديّ، فوظيفته وظيفة موضوعيّة، ترتبط بالسّياق، والحكاية الرّوائيّة، وليست شكلًا فنّيًّا بالدّرجة الأولى يُضيف قيمة جماليّة إلى النّصّ السّرديّ كالتّناص، كما أنّه قد يعمل على توجيه القارئ إلى الدّلالات المقصودة من النّصّ المتخيّل، فيشْرحه، ويفسّره، ويُعلّق عليه؛ وبذلك تُقدّم دلالة النّصّ مباشرة إلى القارئ.

اعتقد أنّ استخدام مفهوم الكولاج داخل النّصّ السّرديّ وُجد؛ ليفسح مساحات للواقع داخل النّصّ المتخيّل، ولأن بعض النّقاد رأى أنّ أسلوب الكولاج يقترب من الرّواية الوثائقيّة، والواقعيّة، الّتي تحمل مع فنّيّتها كنصٍّ أدبيٍّ، قيمة وثائقيّة لبعض الأحداث الّتي يرصدها الأديب، أو الواقعيّة الّتي تحرص على نقل واقع مجتمعات معيّنة بأحداثهم، وتغيّراتهم، وإشكالاتهم. والسّمة الواقعيّة، والتّوثيقيّة وُجِدت في روايات هذه الدّراسة؛ وهي(ثورة العرايا، أيام في بابا عمرو، الطلياني، بئر زينب) ولذلك كان حضور الكولاج كأسلوب سرديّ، تِقْنية فنّيّة من المبدع، يُقدّم الواقع بشكل قريب وغير مستهلك داخل النّصّ السّرديّ.

- **تّشكّل اللغة الواقعيّ رواية ثورة العرايا:**

كُتبت بعض روايات العيّنة المدروسة وفق ما شاع في تقنية الكتابة الرّوائيّة الّتي اقتضت الفصل بين لغة السّرد، كلغة فصحى، ولغة الحوار كلغة عاميّة، نتج عن هذا التّهجين اللّغوي مستوًى فنّيٌّ رديء في بعض المقاطع السّرديّة، وتبسط في الحوار العاميّ، حتّى بات الحوار يقترب من لغة الشارع، ولعل هذا الفصل بين لغة السرد، ولغة الحوار متأثر" بالأطروحة النّقديّة الّتي كانت لا تبرح شائعة في النّقد الرّوائيّ العربيّ المعاصر؛ جنح هذا النّقد إلى تبني العاميّة في الحوار، ابتغاء الملائمة بين مستوى المتكلّم ؛ ومستوى اللّغة الّتي يستعملها، وإذن من أجل تحقيق المقدار الأعلى من واقعيّة الأدب والفنّ"[2].

رغبة الاقتراب من الواقع المرجعي هي الدّافع الّذي شجّع الكُتّاب على التعبير بمستويين متباعدين من اللّغة؛ وذلك حتّى يستطيع القارئ تقبّل الشّخصيّة الرّوائيّة، كنموذج له مرجع واقعيّ، وليست شخصيّة عجائبيّة تصوّر واقعاً معاشاً.

---

[1] المرجع السابق ، ص ٣٥٨-٣٥٩.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة٢٤٠،الكويت، الكويت، ٢٠٠٨م، ص١٢٨-١٢٩.

التشكل اللغوي في رواية ثورة العرايا:

تتنافر لغة السّرد ولغة الحوار في رواية ثورة العرايا، فمع أنّ المبدع حافظ على مستوى لغة السّرد بالفصحى، إلّا أنّ استخدامه لشخصيّة الحمار، كبطل سارد جعل من المستحيل وضع حوار منطقيٍّ، أو طبيعيٍّ بين شخصيّة السّارد، وبقيّة شخصيّات الرّواية، ولعلّه إذْ نجح في نقد الأوضاع الاجتماعيّة، والمعيشيّة في مصر ، إلّا أنّه كما أرى قدّم نصًّا هزيلاً يُشعر القارئ بضعف لغويٍّ وسرديّ واضح، وهنا استعرض عدة مقاطع سرديّة، تُوضّح إشكال لغة السّرد ولغة الحوار، يقول السّارد:

-أظلّ مربوطاً بحبل أوّله في رقبتي، وآخره في يده، يظلّ يصرخ فيّ؛ ضارباً بكرباجه الَّذي لا يرحم فوق ظهري، يلعنني وأمّي، وأبي الَّذي لن أراه، هو يأمرني.

- شمال يا حمار يا ابن الحمار...

- حاضر سيّدي، ومالكي...

- يمين يا بغل يا ابن البغلة ...

- حاضر

- وقف يا تور..

- حاضر.. حاضر. .حاضر. .حاضر[1].

لعلّ من المنطقيّ أنّ السّارد حين يُقدّم للمتلقّي ردوده على صاحبه لم يكن لبناء حوار طبيعيٍّ بين شخصيّتين، حوار يقوم على الكلام والرّدّ، وإنّما كُتبَ الحوار بهذا الشّكل الخاصّ؛ ليمثّل رمزيّة الخضوع والعبوديّة المطلقة الَّتي يمثّلها الحمار، ويبين سلطويّة وقسوة صاحب السّلطة على الفرد، ورغم الرّمزيّة الظّاهرة في السّياق، والمعاني المضمرة كذلك، إلا أنّ تعدّد توارد هذا الشكل من الحوار، في النّصّ جاء بشكل متفكّك، وغير مبرّر.

ولاشكّ أنّ واقعيّة الرّواية، وموضوعها، سبب رئيس في موضوعيّة الحوار، و واقعيّته، فقد تشكّل الحوار كأداةٍ؛ لرصد أكبر عدد ممكن من إشكالات الإنسان المصريّ في رواية ثورة العرايا، وتقديم هذه الإشكاليّات بتفاصيلها إلى المتلقّي، دون العناية بحبكة روائيّة، وقالب فنّيٍّ يستوعب هذا الحشد الموضوعيّ والتّقريريّ، كما أنّ الحوار كان يستحدث في كلّ مشهد شخصيّة جديدة، تُقدّم إشكاليّة جديدة، منفصلة عن باقي شخصيّات الرّواية، وينتهي دورها بمجرّد انتهاء الحوار معها، وهذا يُؤكّد أنّ كلّ بنى النّصّ السّرديّ استُعملت كأدواتٍ تُعبّر عن رُؤى، وأفكار المبدع، دون أن تتشكّل فنّيًّا، أو تنضج جماليًّا على مستوى النّصّ، وحتّى دون أن تترابط مع أيّ بنية أخرى، أو حكاية أخرى.

- **التشكل الواقعي في لغة الرواية: أيام في بابا عمرو.**

[1] محمود أحمد علي، ثورة العرايا، ط١، مجموعة النيل العربية، القاهرة، مصر، ٢٠١٤م ، ص٢٠.

لم تكن رواية ثورة العرايا هي الرّواية الوحيدة الّتي تجلّت فيها إشكاليّة اللّغة السّرديّة، لكنّها تتّضح أيضاً في رواية أيّام في بابا عمرو، وإنْ كان لكلّ رواية خصوصيّتها اللّغويّة، وإشكالاتها الفنّيّة؛ فإنّ رواية أيام في بابا عمرو قد كُتبت بمخزون لغويٍّ، فرضه واقع الحرب على المبدع، فتجلّت لغة الخوف، والإهانة، والإذلال، والانتقام، والعدائيّة، والكثير من الواقعيّة.

مهّد الكاتب لحضور مثل هذه اللّغة؛ فاشترط تصنيفاً عُمريًّا لقرّاء الرّواية، من عمر الثّامنة عشر فما فوق، وبما أنّ مضامينَ الرّواية خلت من أيّ مقاطع مخلّة، تستوجب تأطير قُرَائها وجعلها رواية للبالغين فقط، نستنتج أنّ التّحذير كان يُحيل إلى طبيعة اللّغة الّتي كُتبت بها الرّواية، وحتّى اقتربُ من الإنصاف؛ فرُبّمَا كان التّحذير؛ لورود بعض المقاطع شديدة الدّمويّة، والّتي لا نستغرب وجودها في رواية حرب وأزمة، إضافة إلى بعض المقاطع الحواريّة الّتي تضمّنت لغة عاميّة أسرفت في السّوقيّة، والبذاءة.

برّر المبدع حضور هذه اللّغة؛ بأنّ الرّواية: رواية كولاج؛ وبهذا يُتاح لها ما لا يُتاح لغيرها، فهو يمتلك الآليّة الّتي تخوّله بقص أيّ نموذج واقعيّ، أو مشهد سرديّ، كما هو من أرض الواقع، و نقله إلى متن الرّواية، وهو يستطيع كذلك إلصاق لغة الآخر، كما هي بدون تغيير، أو تهذيب، في النّصّ الرّوائيّ، كما أنّه يستطيع توجيه المتلقّي لقراءة الرّواية وفق رؤية المبدع.

ومن المقاطع السّرديّة الّتي ينكشف فيها تشكّل اللّغة الواقعيّة، وكيفية بنائها المقطع التّالي:

"-جاوبني لشوف

-اتفضل؟

- وين بتصلي؟

- شو اسم الشيخ؟

- بتصوم رمضان؟

- بتحب البنت المحجبة أو السفور؟

- شوب تعمل بالعيد؟

- جاوبته على كلّ ما يريد دفعة واحدة، دون أن أتوقّف أبداً، ثمّ أمرني بالتوقيع"[1].

هذ الحوار النّاقص، والطّرح من جانب واحد فقط، مع بتر ردّ السّارد، لم يكن لتتمة حدث سرديٍّ، أو لغاية فنّيّة، وإنّما لتعزيز صورة السّلطة الطّاغية على الفرد، وكشف لغة القوة والجبروت، الّتي يمارسها الطّغاة على السّارد، كنموذج شخصيٍّ من عدّة نماذج تتعرّض لنفس الموقف، وتستقبل نفس اللّغة، والأسلوب.

[1] عبد الله مكسور، أيام في بابا عمرو، ط٢، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٣م ، ص٧١.

وهكذا يتشكّل الحوار في الرّواية بدوافع الخوف: خوف السّارد من العسكر، وخوف جموع الشّباب والأهالي من السّارد لعدم معرفتهم به، مع الإشارة إلى أنّ اللّغة الّتي تدور بين السّارد وبقيّة الشّخصيّات العابرة، لا تتدنّى إلى المستوى السّابق من الألفاظ السوقيّة، والتّعابير الخارجة، كما في الحوار الآتي:

"تقول أنّك صحفيّ، لماذا اعتقلوك؟

- اعتقلوني؛ لأنّي لم أكنْ أحمل الهويّة المدنيّة خاصّتي، وعبثاً حاولتُ أن أشرح لهم أنّي قادم من خارج البلاد ولكن لم يستوعبوا...
- ماذا يُؤكّد لنا أنّك صحفيٌّ، وأنّك لست مدسوساً؛ لكشف مواقعنا ومواقع غيرنا؟ [1]

الملاحظ في هذا الحوار، أنّه حوار يبحث عن الحقيقة، دون اللّجوء لتعابير غير مقبولة في التّحقيق مع السّارد، وهذا ما يُؤكّد الاعتقاد أنّ طرح اللّغة السوقيّة وُضِع؛ ليبنيَ متخيّل الآخر، بشكل منفّر وبذيء، وفي الوقت نفسه تُنفى هذه الصّفة عن السّارد، واللّذين يمثّلهم، ويتفق معهم في الأفكار، والرُّؤى، والقضيّة.

وبالنّتيجة؛ فإنّ اللّغة قد سُخّرت فعلاً لتجميل فئات معيّنة، وتقبيح فئات أخرى؛ من خلال تعابيرها وألفاظها، فبدون أن يسعى السّارد إلى وصفهم بالبذاءة، والسّوقيّة، والهمجيّة، فقد وظّف اللّغة لتقوم بهذا الدور، وتُقابلها لغة الشّخصيّات العابرة الّتي يتقاطع معها السّارد، والّتي هي على النّقيض تماماً.

تظهر التّقريريّة، كسمة واضحة في لغة الحوار؛ حيث تقلّ مساحات الرّمز، والإشارة داخل النّصّ، ويحضر مكانها لغة واضحة صريحة، ولا تنحصر هذه المباشرة على لغة الحوار، ولكن تتجلّى في لغة السّرد أيضاً، ولعلّها تشكّلت في النّصّ عنوة، ودون وعي المبدع؛ نتيجةً لغياب حبكة النّصّ، وتلاشي المتخيّل السّرديّ في ظل سطوة الواقعيّ، ومن أمثلته:

" هناك من ينتظر دوماً في الأوطان؛ ليسألك أولئك عن سبب عودتك، وليس سبب غيابك الطويل؛ ليسألك عن أولئك خلف الحدود، وليس من حقّك أن تسأل عمّن هم في الدّاخل، وإلا فماذا تعني سايكس بيكو!"[2].

كأنّ الحدود الدّوليّة الّتي تُشكّل الوطن العربيّ، قد ولّدت عدة تساؤلات في ذهن السّارد، وجعلته يتناص مع واقع الوطن العربيّ، وحال الشّعوب العربيّة، فهل هذه الحدود إلّا شكلاً من أشكال التّفرقة، كما يُعبّر السّارد؟

وهل العائدون من خلف هذه الحدود إلّا أعداءً محتملين، وإن كانوا من أبناء الوطن؟

(سايكس بيكو) شكّلت وجهاً من أوجه التّناص مع التّاريخ، ورصد المبدع تَبَعات هذا الاتفاق على وجدان السّارد؛ ولهذا قدّمت هذه القضية بأكبر قدر ممكن من الوضوح والصّراحة، للتعبير عن أفكار المبدع، وآراؤه، وتوجّهاته.

---

[1] المرجع السابق، ص١٠٤.

[2] عبد الله مكسور، أيام في بابا عمرو، م.س، ص ٣٨.

و تتكرّر اللّغة التّقريريّة الحريصة على نقل تفاصيل المكان بواقعيّة كبيرة، مع استحضار شيء من تاريخ هذه الأماكن.

- **التشكل الواقعي في لغة الرواية: رواية الطلياني.**

تختلف كتابة اللّغة الحوارية، واللّغة السّرديّة، وفق اختلاف الموضوع الّذي تُعبّر عنه الرّواية، و السبب الذي حفز المبدع على الكتابة، رواية الطّلياني على سبيل المثال، لا تظهر فيها اللّغة الرّوائيّة، كشاهدة على التّاريخ فحسب، وإنّما كوثيقة علميّة تطرح الأفكار، والرُّؤى، وتُناقشها، وتنقضها، وتستعرضها، وتربط كلّ ذلك بالواقع التّونسي: بكلّ إشكالاته، ورجالاته.

يتجلّى تشكّل اللّغة الواقعيّة التّقريريّة في السّرد من خلال الأفكار والرُّؤى الّتي كان يطرحها الطّلياني، ويقابلها صلاح الدِّين، في نقاش بيزنطيٍّ لا يصل لنتيجة كما في الحوار الآتي، " فالأخ الأصغر كان معارضاً شرساً لسياسة الدّوائر الماليّة العالميّة، وعلى رأسها: البنك العالمي وصندوق النقد الدولي، ويعتبر سياسة التّكييف الهيكليّ للاقتصاد التّونسيّ الّذي شارف على الإفلاس على حدّ تعبيره تدخّلاً إمبرياليًّا....

أمّا صلاح الدِّين فكان يرى بمنطق رجل الاقتصاد والخبير المطّلع على الاقتصاد العالميّ، وتوجّهاته، أنّ المسألة ترتبط باختيارات محدّدة للموقع في الفضاءات الاقتصاديّة، وبالخصوص في علاقة الاقتصاد التّونسيّ بالاقتصادات الأوروبيّة، وعلى رأسها: فرنسا وألمانيا."[٥].

يلحظ المتفحّص لهذه اللّغة، أنّها خالية تماماً من أيّ جماليّة فنّيّة، وأنّها قدّمت بشكل استعراضيٍّ لثقافة المبدع، وتعدّد قراءاته، وبمباشرة لا تُكتب بها عادة لغة الرّواية؛ حيث أنّ هذا المقطع يُقدّم إشكالات اقتصاديّة، ويربطها بقضايا دوليّة، ويطرح الرأي ونقيضه، وكلّ ذلك ليس من أغراض الرّواية، فهي ليست مكلّفة بنقل علميٍّ موضوعيٍّ لواقع ما، كما أنها جنس جماليٌّ يتطلّب حضور لغة رشيقة فنّيّة، لا لغة علميّة موثّقة بالأدلة والبراهين والحجج.

وحتّى نقترب من الإنصاف في الحكم على المقطع السّابق، فرُبّما كان غرض هذه اللّغة هو بناء شخصيّة الطّلياني، وصلاح الدِّين، كشخصيّات مثقّفة، وواعية، وعلى قدرٍ من النّضج بمحيطها المحليّ والدّوليّ وإشكالاته. ولو افترضنا هذا الاحتمال الّذي يبرّر الصّياغة العلميّة، في كتابة روائية، فإنّ تكرّرها في صفحات الرّواية غير مبرّر فنّيًّا، وغير متّسق مع الجنس الرّوائيّ، وسنُورد أدلّة تُوضّح النّفس العلميّ الّذي تسرّب بشكل واضح إلى لغة السّرد، ولغة الحوار كما في المقطع الآتي:" لكنّ أكثر ما شدّ انتباه عبد الناصر إلى خطب زينة هو إلحاحها على دور المثقفين في تحليل الواقع. فهي تتهمُّ اليسار بغياب العمق الفكريّ، والاكتفاء بقوالب جاهزة حول نمط الإنتاج في المجتمع والتّناقض الرّئيسيّ، والتّناقضات الثّانوية، والتّعويل على تحليلات لينين وماوتسي(...)"[٥].

---

[٥] شكري مبخوت، الطلياني، ط٧، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، تونس، ٢٠١٥م ، ص١٥.
[٥] المرجع السابق ، ص٥٥.

" وكم كانت تحبُّ التّذكير ببعض التّحاليل الطّريفة والعبارات البليغة الثّورية من كتاب التّونسيّ الآخر مصطفى الخياطي عن البؤس في الوسط الطالبي، خليط عجيب من أسماء لم تكن تعني لعبد الناصر شيئاً في أغلبها"[1].

الهاجس الّذي سكن المبدع لتقديم تونس في رواية إلى العالم العربيّ، قد أثّر على تشكّل اللّغة فيها، فلم يستطعْ المبدع الخروج من محيطه الأكاديميّ، فجعل الجامعة مسرحاً لأغلب الأحداث، وجعل اللّغة العلميّة تطغى على أي مستوى لغويٍّ آخر، وتحدّ من ظهوره.

ولعل اكتساب المبدع لناصيّة اللّغة مكّنه من تسخيرها في عمله الأدبي، حتّى في المقاطع الجريئة الّتي تواردت بكثرة في الرّواية، وقد عدّها البعض مأخذاً من مآخذ الرّواية؛ إذْ لا يليق بالمبدع بصفته الإداريّة والأكاديميّة، إصدار هذا النّصّ المليء بالتّفاصيل الخارجة، كما ذكر المبخوت في ملتقى الرّواية العربيّة بلبنان[2].

بعد أن قدّمت الدراسة صورة عن لغة السّرد، والتّشكّل الواقعيّ الّذي ظهر في صياغتها، نُشير إلى بعض الحوارات في الرّواية لتحليلها:

" يقول للطّاهر دائماً عن الأساتذة: هؤلاء الحمقى لم يُطالعوا ربع ما طالعته، ألم تسمع التّفاهات الّتي يتلفظّون بها؟" لم يحبّ منهم إلا أستاذ الفرنسيّة، وأستاذ الفلسفة رغم أنه يتكلّم عربية مكسرة، ولم يستسغ تعريب الفلسفة أبداً؛ لأنّه فرنكفوني التّكوين، ولا يلتزم بالأبواب المقرّرة في الكتاب المدرسيّ"[3].

يستخدم المبخوت الأسلوب السّرديّ القديم في تقديم السّارد العليم بكلّ شيء، وهو هنا كما لُوحظ يكتفي بإيراد كلام الطّلّيانيّ، والتّعليق عليه من قبل السّارد، دون أن يذكر تتمّة الحوار المفترض بين الطّلّيانيّ الّذي ينتقد أساتذته، وبين صديقه المقرّب، وهكذا يعمد المبدع إلى بتر بعض الحوارات، والمقاطع السّرديّة؛ ليعلّق عليها السّارد، أو يصفها. وحتّى في بعض مقاطع السّرد خارج المحيط الجامعيّ، وفيما يخصُّ علاقة زينة بالطّلّيانيّ، يظهر الحوار الفكريّ، تجاه التّيارات والأحزاب وأفكارها:

سألها إنْ كانت تُريد أن تأكل شيئاً، خصوصاً أنّها لم تأكل عند العشاء إلّا القليل من سمكة مشويّة، أعدها رئيف، قدّم لها صحناً من المكرونة بجراد البحر. قالت له ساخرة:

- " مناضل طبقيّ وزعيم طلابيّ يأكل جراد البحر ويعيش البورجوازيّة.
- صحيح، لكن هذا كلّه من خيرات ابن الثري الّذي يقطن معي، وأنا لا اعتراض لي على رفاهية العيش. أتعلمين أنّ لينين كان يحلم بمراحيضَ من الذهب في مجتمع تزول فيه الطبقات؟
- تقصد في جنة الشيوعيّة الموعودة"[4].

---

[1] المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

[2] ملتقى الرواية العربية، الرواية والخطاب السياسي، شكري مبخوت، اليوتيوب، تم نشره في تأريخ: ٢٠١٦/٥/١٨م.

[3] شكري مبخوت، الطلياني، م.س، ص٩٣.

[4] المرجع السابق ، ص١٠١-١٠٢.

وعلى الرغم من السّياق العاطفيّ الَّذي ذكر هذا المقطع كجزء منه، إلّا أنّ المبدع يستغل كلّ المساحات الممكنة لتصدير بعض صور حياة قادة الأحزاب، وأوضاعهم المعيشية، ربّما لكسر شعاراتهم الَّتي تخالف واقعهم، وكشف حياتهم المرفهة المتناقضة مع مطالب العدل الاجتماعيّ، والمساواة الطبقيّة؛ ولذا كان صوت زينة هو الكاشف لكلّ إشكالات الأحزاب، وتَسْفيه شعاراتهم، وكشف تناقضاتهم، وزيف قضيّتهم.

التشكل الواقعي في لغة الرواية : رواية بئر زينب.

لا تزال خصوصيّة المجتمع والواقع الَّذي يكتب عنه الرّوائيّ، أهمّ العوامل المؤثرة في صناعة وتشكيل لغة الرّواية، فمَنِ الموضوع تتحدّد مساحات اللّغة الفصحى، وتتبين مدى الحاجة إلى اللهجة العامية من عدمها، ولا شكّ أنّ الرّواية كلّما اقتربت من واقع معاش، تقترب من مستوى لغة النّاس البسطاء، إلّا أنّ رواية بئر زينب حافظت على الفصحى، كلغة للحوار والسّرد، ولم تجنح للعاميّة، ولعلّ في ذلك إدراك لما قد يُحدثه التّفاوت بين لغة السّرد ولغة الحوار من تنافرٍ غير مقبول في الرّواية. يقول تيمور: كنت مقتنعاً أوّلًا: أنّ لغة الحوار (أي الأحاديث) في القصص يجب أن يكون باللّغة العاميّة؛ لأنّ ذلك أقرب إلى الواقع في الحقيقة، وقد كتبتُ فعلاً حوار كثير من أقاصيصي بهذه اللّغة، ولكنّني عَدَلتُ عن هذا الرّأي بعد تجارب عديدة دلّتني خطأ فكرتي، فالهاوية موجود بين اللّغتين؛ فإذا استعملناها معاً جنباً لجنب، واحدة للأوصاف، والأخرى للحوار، وجدنا تنافراً في الكتابة، يكاد يكون ملموساً، يصدم القارئ عند انتقاله من لغة إلى أخرى"[1].

الهوّة والفراغ بين المستويينِ اللُّغويين، هو ما دفع المؤلّفة إلى اعتماد الفصحى لغة كاملة للسرد والحوار، مع احتفاظ لغة السّرد برصانة أكثر، و ميل لغة الحوار بطبيعتها التفاعليّة بين شخصيّات الرّواية إلى البساطة، ومع ذلك فالمستوى العام للغة الرّواية سواء لغة الحوار، أو لغة السّرد، بسيط وسطحيّ، وفيها الكثير من التّوقّف الَّذي يُشعر المتلقّي بمأزق المبدعة في الانتقال بين حكايات الرّواية، وتفاصيل السّرد، وقد يكون سبب هذا التّوقّف: أنّ النّصّ قُسِم إلى قسمين سرديّين، وضعت المبدعة لكلّ منها حدود واضحة وبيّنة، وعلى هذا الأساس تشكّلت اللّغة في الرّواية:

القسم الأول من السّرد: يُعبّر عن واقع الفوضى اليمنيّة في أواخر ٢٠١١.

والشّق الآخر حكاية متخيّلة، ترويها زينب لخالد، وتتباين اللّغة في الشّقين؛ حيث أنّ الشق الأوّل تشكّل بقدر كبير من الواقعيّة، والمباشرة، بينما الشق الثّاني صِيغ، وقُدّم بلغة متخيّلة، ومن هذا التّباين في الحكاية؛ تظهر بعض خصوصيّة كلّ حكاية، وخصوصيّة لغتها، يظهر الفرق بين اللّغتين من خلال المقاطع الآتية:

- "بإمكاني أن أتخيل أنّك كنت أحد أفراد السّاحة الدائمين، فحماستك الواضحة هذه لا يمكن أنْ تُفضي بك إلى غير ذلك.

[1] عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، م.س، ص٢٤١.

- كلامك صحيح فقد رابطت في السّاحة منذ وصولي إليها، سكت قليلاً قبل أنْ يُضيف وهو يحدّق بنظرات غائبة في القلم الّذي بين يديه:

أتذكّر أنّني في وقت متأخر من ليلة ١١ فبراير أجبرني شيء طارئ على العودة إلى القرية، غير أنّني سرعان ما عُدْتُ إلى تعز وتحديداً إلى ساحة الحريّة "[١].

كثيراً ما ترتبط الوظيفة اللّغويّة في الرّواية الواقعيّة، بهاجس التّعبير عن فكرة معيّنة، أو إلباس الشّخصيّات سمات معيّنة، وإنطاقهم بلغة الكاتب ذاته، للتّعبير عنه وعن منطلقاته، وأفكاره ورؤاه، ولعلّ المقطع السّرديّ السّابق يكشف لنا بجلاء تدخّل السّارد، ومن خلفه المبدع، في افتراض فعل الشّخصيّة، وبالتّالي كان ردّ الشّخصيّة بالإيجاب، والاستمرار في توجيه الشّخصيّة المقابلة، و توجيه لغتها إلى التّعبير عمّا يريده السّارد، ويتبنّاه المؤلّف. وكثيراً ما ترتبط الوظائف الخارجيّة للّغة عموماً، والحوار خصوصاً " فيتسلّط الكاتب على شخصيّاته، فينطقها بأفكار لا تتماشى مع سماتها، ولا تألّف مع طبيعة القصة وحركتها الذّاتيّة، فتكون خدمة الأفكار عندئذٍ على حساب تماسك العمل الفنّيّ"[٢].

ويتردّد هذا التّدخّل من الكاتب على شخصيّاته، في عدّة مقاطع سرديّة، فلا يجعل الحوار يشتدّ في نقاط معيّنة، ويتصاعد في نقاط أخرى ثمّ يخبو، لكنّه بُنيَ على وتيرة واحدة، أو نمط ثابت، السّارد يطرح الفكرة فيُعزّزها المحاور، أو يطرح المحاور الفكرة فيعزّزها السّارد، ويشرحها، أو يُفسّرها.

لعلّ السّبب في حصر حوار الشّخصيّات، هو أنّها بُنيت على استذكار حدث ماضٍ، شارك فيه السّارد، ويعرفه المحاور، ولكنّه يجهل معظم تفاصيله، وهذا هو الشّق المتخيّل، والجانب الآخر من الحكاية لتحليل المظاهرات اليمنيّة، ومطالبات الإصلاح، وكشف إشكالات الواقع.

هذا الحصر على المستوى الحكائيّ، منع المستوى اللُّغوي من النُّموّ والتطور، فليس هناك فعل سرديّ يحدث في زمن الرّواية، وبالتّالي تتغيّر معه اللّغة وفقاً للحدث، وليس هناك أصوات مخالفة لأفكار السّارد وخالد، تتولّد عنها مستويات حواريُّة جديدة، أو تحضر لغة تقوم على الاختلاف، والتّنافر، وبالتّالي إلى تغيّر سرديّ وحواريّ.

يتجلّى تسلّط المبدع على لغة شخصيّاته، من خلال ربط كلّ تفاصيل حكاية الماضي المتخيّل، بالواقع الحاليّ، ولا يأتي ذلك الربط بطريقة فنّيّة، أو إبداعيّةٍ، بل بتوجيه مباشر فجٍّ، في الرّبط بين حكاية عاطفيّة، طالما تنتهي بمأساة في الأوطان العربيّة، وبين حدث شعبيٍّ قام على مطالب وإشكالات، وقد لُوحظ في النّصّ الصّعوبة السّرديّة الّتي يتعرّض لها المبدع، وهو ينقل سرده بين الزّمانين. يقول خالد:

- لؤي كان بحاجة إلى حافز ليثور؛ من أجل ذلك تحديداً تزوّجت الشيخ.
- سألها خالد مستغرباً: ولكنّك قلت إنّ زواجك بالشّيخ كان بدافع الانتقام من لؤي وإلحاق الأذى بشعوره.

---

[١] ندى شعلان، بئر زينب، ط١، نوفل، بيروت، لبنان، ٢٠١٥م ، ص٣٨.

[٢] الصدق قسومة، تحليل القصة، ط٢، دار الجنوب، تونس، تونس، ٢٠١٥م ، ص١٥١.

- ابتسمت زينب ابتسامة غامضة وهي تُجيبه: لِنقل أنّه كان أذى من أجل الأفضل، لا منْ أجل إلحاق الضّرر"[1].

وبغضّ النّظر عن الضّعف الفنّيّ الواضح في منطق الحبكة، فزواجها من الشّيخ لم يكن اختيارها؛ وبهذا فوضْعُ زينب لأسباب هذا الزواج غير منطقيٍّ كونه زواج بالإجبار، وكونها كانت ضحيّة سلطة والدها والشّيخ، وضعف لؤي، والواضح من هذا الرّبط الَّذي يشِي بضعف اللّغة لدى المبدع، وعدم ترابطها، كل ذلك عائد إلى هاجس المبدعة لبناء نصٍّ من صميم الواقع، تُكثّفه حكايات الماضي، دون منطق حكائيٍّ سليم، يتّضح هذا الخلل من ربط كلّ شخصيّات الماضي، وحتّى الأموات منهم بحدث الحاضر الرئيس، بحيث جعلت الرّوائيّة مِمّنْ مات قبل ثلاثين عاماً شهداء! ومن شيخ القرية طاغية، واستمرّت على هذه الطّريقة البسيطة والسّطحيّة، تربط الشّق المتخيّل، كما وصفته في بداية الرّواية بالحدث الواقعيّ؛ المظاهرات، وفي سبيل هذا السّرد تكسّرت بنية الحكاية، وضعفت لغة الرّواية، وأُثقلت بالنّصّوص والحوارات غير المترابطة، إلّا بفعل السّارد عنوة، مثل الحوار الآتي:

- أحياناً أتذكّر الأستاذ يوسف رحمه الله، وأتساءل تُرى لو كان حيًّا إلى الآن؛ فماذا سيكون موقفه؟
- يوسف كان بطبعه شديد الحماسة والتّفاني؛ من أجل أيّ قضيّة يُدافع عنها، هكذا كانت تتذكّره زينب، إلّا أنّها لمْ تجبْ من فورها عن سؤال خالد، بل تريّثت قليلًا قبل أن تقول، وهي لاتزال تشعر بيوسف: خنجراً مغروساً في أغوار القلب يتحرّك ممزّقاً ما حوله، كلّما جاء ذكره: أتصوّره شهيداً أيضاً [2].

منْ أهم الإشكالات الَّتي تتجلّى في رواية بئر زينب من حيث لغتها، وبنائها، هو استغراقها الكبير في واقع المؤلّف؛ وبالتّالي الحرص على ذكر كلّ تفاصيله، وأحداثه، ونتائجه، داخل النّصّ السّرديّ، وبما أنّ الرّواية كُتبتْ على حدثينِ منفصلين:

الأوّل: قصّة زينب في قريتها.

والآخر: قصّة خالد في الواقع، فقد ارتبكت اللّغة لتوافق طبيعة الحدثين، وعلى أنّ الحكاية المتخيّلة وجودها رمزيّ، ووُجِدت لتعزّز إشكالات الحكاية الواقعيّة، إلّا أنّ السّارد يتدخّل ليقتل الرمزيّة بالتّقريريّة المباشرة كما في المقطع الآتي:

- لا أدري لما يستحضرني الآن هذا الرابط، وأرى أنّ لؤيًّا هذا كان عيّنة اختصرت الحالة العامة للشّعب؛ إذ أنّ عجز لؤي إزاء والده يُقابل تماماً ما كان سابقاً من عجز الشّعب "[3].

---

[1] ندى شعلان، بئر زينب، م.س، ص٥٢-٥٣.
[2] المرجع السابق، ص٩٥.
[3] ندى شعلان، بئر زينب، م.س ، ص٥٢.

في غمرة الحرص على رصد الواقع بكلّ مشاهده، تأتي الحوارات بشكل موضوعيٍ متنافر مع بنية النّصّ الرّوائيّ، فكيف لفكرة موضوعيّة بهذا الشّكل، أن تُقدّم في قالب فنّيٍ!

تشكّل اللّغة الواقعيّة في الرواية يشير إلى تخلّي المبدع عن كلّ أدواته الفنّيّة مقابل مادّته الواقعيّة، يتّضح ذلك من حرصه الكبير على إنصاف الشباب، وتحقيق مطالبهم ،رصد المبدع الحدث بمكانه الواقعيّ، واستدعى أكبر قدرٍ ممكن منَ القرائن الحقيقيّة؛ لزيادة نسبة الوضوح والشّفافيّة، كلّ ذلك جعل الأديب ينزاح من دوره الفنّيّ ،إلى دوره الإخباريّ النّقليّ، وأنْ يُحوّل دون وعي منه فصول الرّواية إلى منصّات للشّهادة، ومنابر للاعتراض، بلا أي قالب إبداعيٍ، أو تواتر سرديّ؛ هذا يبرر لغة الرّواية المُغرقة في الواقعيّة؛ والتي تفتقر إلى أبسط مقومات النّصّ الإبداعيّ، فبداية المقطع حالة اجتماعيّة، ونهاية المقطع نتيجة وإدانة، والجزء التّالي استطراد يُوضّح وضع بعض المتظاهرين واعتصاماتهم، وأظنّ أيّ قارئ بسيط سيشعر أنّ هذا المقطع لا يتلّون بأيّ لون فنّيٍ، ولم يكتب بلغة تنشد الفّنّ والإبداع، وإنما لغة تقريريّة صِرفه.

ظهرت لغة النّصّ السّرديّ بشكل مفكّك وغير مترابط، وأصبح تدخّل السّارد في تبرير سببيّة أقوال الشّخصيّات ودوافعها ظاهرة في النّصّ، فقد عمد السّارد ومن خلفه الرّوائيّ في أكثر من موضع أن يبرّر حديث شخصيّة ما، أو يشرح قصديّة معيّنة للحديث، أو يوجّه حوار الشّخصيّات لمعنى محدّد لا تحيد عنه.

وهذا لاشك أثر مباشر من آثار سلطة الواقع المرجعي على النص ومبدعه، فهذه النماذج الروائية تحول دور المبدع فيها من منتج للنص الأدبي، إلى ناقل موثق للواقع الخارجي، وبما أنه اختار الرواية لتكون وسيلته الإبداعية، كان الأجدر أن يحافظ على هويتها الفنية من التقريرية المزعجة، والوثائقية التي تفسد جمالية النص، وترهق الرواية بتفاصيل جامدة لا تشبه الفن في شيء.