

د . أبو المعاطي خيري الرمادي

تجليات الحوارية في الرواية العمانية المعاصرة (سيدات القمر) لـ جوخة الحارثي أنموذجاً

د . أبو المعاطي خيري الرمادي (*)

المقدمة :

الصلة بين الرواية والمجتمع صلة قوية؛ فهي دون سائر الأجناس والأنواع الأدبية "ظهرت لتمثل الحياة في تنوعها كله"^(١)، مؤكدة أن الأدب "فعالية اجتماعية وإن بدا فردياً للوهلة الأولى"^(٢)، ففيها يرى القارئ جمود مجتمعه وثباته، وتطوره، وتغييراته، وتحولات أفرادِهِ.

والمتابع للرواية العربية بداية من رواية "زينب" لـ محمد حسين هيكل، يدرك بسهولة استيعاب الرواية لحركة تطور المجتمع العربي، ويدرك تغييرها مع تغييراته، ليس على مستوى المضامين فقط، بل على مستوى الشكل، وأساليب العرض؛ ففي فترات سيطرة القطب الواحد على مجريات الأمور في المجتمعات العربية، كانت الرواية مونولوجية، يتحكم في حركة سيرها الراوي الواحد، صاحب الرؤية الواحدة، والسجل اللغوي الواحد، والأيديولوجيا الواحدة، لا صوت فيها يعلو فوق صوت البطل/ القطب، وبعد انهيار سياسة المركز المتحكم في كل شيء، وارتفاع الأصوات المنادية بالحرية والديمقراطية، والتنوع الثقافي، والتحاور، وإفساح المجال للأخر المخالف، بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧م، منح الروائي شخصياته مساحات

(*) أستاذ مشارك . قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب . جامعة الملك سعود.

(١) والاس مارتين: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٨م، ص ١٩.

(٢) شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط(١)، ١٩٩٣م، ص ٨٨.

تجليات الحوارية

متساوية للبوح والسرد والقول، وظهرت الرواية الدIALOGIC التي عرفت بالحوارية والبوليفونية، التي حدد خصائصها ميخائيل باختين في النصف الأول من القرن الماضي.

تتطلب هذه الدراسة من فرضية مضمونها اختلاف الرواية الحوارية عن الرواية المونولوجية، وتسعى للإجابة عن عدة أسئلة، مثل: هل تختلف الرواية الحوارية عن الرواية المونولوجية شكلاً ومضموناً؟ ما المفردات التي يجب توفرها في النص الروائي ليكون نصاً حوارياً؟ ما طبيعة اللغة والزمان والمكان والشخصيات في الرواية الحوارية؟ من خلال الرواية المنتخبة مدونة لها، وهي رواية (سيدات القمر)، الفائزة نسختها الإنجليزية بجائزة مان بوكر لعام ٢٠١٩م، للروائية العمانية جوخة الحارثي.

وانتخاب الدراسة للرواية دون غيرها انتخاب عشوائي، بعيد عن أحكام القيمة، لم يحكمه غير توفر مفردات الحوارية فيها، وهذا لا يقلل من قيمتها الفنية، ولا من قيمة صاحببتها _ روائية _ في المنجز الروائي العربي العماني المعاصر.

تتكون الدراسة المعتمدة على معطيات حوارية باختين من تمهيد وأربعة مباحث، تقف في التمهيد على مفهوم الرواية الحوارية، والتعريف بالرواية المنتخبة مدونة للدراسة، وتقف في المبحث الأول على تعدد الرواة، وفي المبحث الثاني على تعدد اللغات، وفي المبحث الثالث على تعدد الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وفي المبحث الرابع على حضور الموروث العربي والغربي، وتنتهي بخاتمة توضح أهم النتائج التي توصلت إليها.

سبقت هذه الدراسة بدراسات معدودة، بعضها اهتم بمفهوم الحوارية كما عرضه باختين في كتبه، مثل: دراسة رشيد وديجي "نظرية التناص في النقد الأدبي المعاصر: النقد الغربي نموذجاً"، ودراسة منيرة شرقي "المبدأ الحوارية عند ميخائيل باختين"، وبعضها اهتم بالجانبين: النظري، والتطبيقي باحثاً عن مظاهر الحوارية في رواية أو مجموعة روايات لكاتب واحد أو لمجموعة من الكتاب، مثل:

د . أبو المعاطي خيري الرمادي

دراسة آمنة بلعلي "الحوارية عند حبيب السائح"، ودراسة شكير فيلاله " تمثلات الحوارية في رواية أرض السواد"، وأطروحة إيمان مليكي "الحوارية في الرواية الجزائرية. الغيث لمحمد ساري، ومرايا متشظية لعبد الملك مرتاض، ودم الغزال لمرزاق بقطاس نماذج"، التي تقدمت بها إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب واللغات، جامعة العقيد الحاج لخضر عام ٢٠١٣م للحصول على درجة الماجستير، وأطروحة نسبية رافع " الحوارية في الخطاب الروائي. أصابع لوليتا لوسيني الأعرج أنموذجاً" التي تقدمت بها إلى قسم اللغة العربية بكلية الحقوق، جامعة أحمد بوقرة، عام ٢٠١٦م، للحصول على درجة الماجستير، بالإضافة إلى دراسات _ وهي الأكثر عددًا_ وقفت على جانب واحد من جوانب الحوارية، مثل: "البوليفونية الروائية " لمحمد بوعزة، و"الطريق إلى عدن..تعدد الرواة والميتامكان، دراسة تحليلية دلالية" لعمار أحمد. وهي بحوث ودراسات تتماس مع هذه الدراسة في الجانب النظري، وتبتعد عنها كثيرًا في الجانب التطبيقي؛ بسبب اختلاف المدونة.

١.١ الرواية الحوارية:

عرفت الساحة الأدبية العالمية مصطلح الحوارية في النصف الأول من القرن العشرين، في كتابات ميخائيل باختين التي فرق فيها بين الرواية المونولوجية أحادية الصوت " التي تتكئ على تصور أيديولوجي أحادي، وتشكيل سردي مبني على أحادية السارد المطلق العارف بكل شيء، وهيمنة السرد على الخطاب المعروف، وعدم تنوع اللغة، والاكتفاء بسجل لغوي واحد يتسم بالرتابة والتكرار والمعاودة والفرادة الأسلوبية"^(١)، والرواية الديالوجية/ الحوارية متعددة الأصوات، واللغات، "والخطابات التناسية، والمنظورات السردية، والتصورات الأيديولوجية"^(٢)

(١) جميل حمداوي: اللغة في الخطاب الروائي العربي

<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles>

السابق:

(٢)

<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles>

تجليات الحوارية

التي مثلتها روايات دوستوفسكي، الذي عده باختين " خالق الرواية المتعددة الأصوات" ^(١)، بحرصه في رواياته على تحطيم مبدأ التراتبية، ومنطق المعيارية. انتبه باختين لمفهوم الحوارية "عندما درس الرواية باعتبارها ملافيظ لغوية وأركاناً قصصية في الآن نفسه، فالرواية باعتبارها ظاهرة لغوية، تقتضي دراسة خطابها مجاوزة الجملة إلى الملفوظ، أي مجاوزة ما هو كيان لغوي مجرد إلى ما هو كيان لغوي يتنزل في مقام" ^(٢)؛ فالملفوظ يرتبط - وبشدة - بحياتنا اليومية التي نعيشها ^(*)، أكثر من ارتباطه بالمعجم؛ فاللفظة تكتسب دلالات غير دلالاتها المعجمية من خلال وجودها داخل سياق مجتمعي، ومن خلال حالة المتكلم "الطبيب النفسي وهو يخوض في تبادل لفظي مع المريض لا يستطيع أن يتعامل مع خطاب المريض، وكأنه خطاب تتماثل مفرداته مع ما هو موجود في القاموس" ^(٣)، بل يربط كل لفظة بسياقها الخارجي، وبالعوامل الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية، والأيدولوجية، والضغوط النفسية التي أفرزتها، حتى يستطيع رؤية دواخل مريضه، فاللفظة لا تكتسب دلالتها الصحيحة إلا من خلال

(١) ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل التكريتي، دار توفال للنشر، الدار

البيضاء، ط (١)، ١٩٨٦م، ص ١١.

(٢) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط (١)،

٢٠١٠م، ص ١٦١.

(*) موقف باختين من اللغة والنص الروائي مخالف لموقف معاصريه من الشكلانيين الروس الذين رأوا شعرية الخطاب تستلزم استبعاد الدلالات النفسية، والاجتماعية، والثقافية، والتركيز على دراسة النص دراسة شكلية، ومخالف _ أيضاً _ لموقف الماركسيين الذين نادوا بضرورة أن يعكس الأديب الواقع الأيدولوجي على نصوصه. بدعوته إلى مشروعية الخلاف، وحرية التعبير عن الأفكار، بأشكال متنوعة، في الحياة اليومية وفي النص السردية. ورفضه للأحادية والشمولية المطلقة التي نادى بها الماركسيون.

(٣) وافية مربيعة: الحوارية في الخطاب الروائي، الخباء والبادنجانة الزرقاء لميرال الطحاوي

كمنودجين، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامع الجزائر، ص ٢٠.

د . أبو المعاطي خيرى الرمادي

تداولها مع ألفاظ أخرى، ومع العناصر التي يتشكل منها النسق المجتمعي الذي تعيش فيه.

والأمر ذاته في أحاديثنا اليومية، الخاصة والعامة، فهي نتاج أحاديث سابقة، وأحاديث قائمة، وتداول مع المفردات المشكّلة للحالة المجتمعية السائدة، بأبعادها الاقتصادية، والثقافية، والأيدولوجية. وهي أحاديث تتعدد داخلها الملافيظ وتتغير بحسب المواقف المحيطة بالمتكلم، "الفلاح الأمي، البعيد بمسافات طويلة عن كل مركز، والغارق بسذاجة وسط وجود يومي يظنه جامداً أو ثابتاً، يعيش وسط عدة أنساق لسانية، كان يصلي لله في لغة (سلافية الكنيسة)، وكان يغني في لغة أخرى، ويتكلم داخل الأسرة لغة ثالثة، وعندما كان يشرع في إملاء طلب على كاتب عمومي موجه لسلطات المقاطعة القروية، كان يجرب لغة رابعة (رسمية) سليمة، منبعثة من ركام الورق القديم"^(١). هذه المواقف المغيرة أنماطنا الكلامية، لم ينج من سطوتها غير أبينا آدم _ عليه السلام _ وهو يقارب بكلامه الأول، عالماً بكرّاً، لم يوضع بعد موضوع تساؤل؛ وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماماً هذا التوجه الحوارى نحو الموضوع مع كلام الآخرين"^(٢)، وكل من جاء بعده مدان للآخر، الآخر الشخص، والكتاب، والحكاية، والمثل، والقصيدة، والرسالة، والفكرة، والأغنية، والموال، والمقدس، فما نحن إلا مجموعة نصوص سابقة، وما نتحدث به ويخرج عنا نتاج لهذه النصوص، أدركنا ذلك أم لم ندرك.

ولأن النص الروائى " يمتح من الحياة بكل تشكيلاتها اللغوية واللهجية والأخلاقية"^(٣)، ويتشكل من عناصر "متنوعة وغريبة عن بعضها البعض

(١) ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط(١)، ١٩٨٧م ص ٦٦.

(٢) السابق: ص ٥٣، ٥٤،

(٣) رشيد وديجي: نظرية التناص في النقد الأدبى المعاصر: النقد الغربى نموذجاً، مجلة العاصمة، المجلد الثامن، ٢٠١٦م، ص ٢٢٠.

تجليات الحوارية

بعمق^(١)، يجب التعامل معه على أنه بناء عناصره في تحاور دائم _ مثل المجتمع تمامًا _ مع ذاتها، ومع غيرها، شأنه شأن كل المعارف " التي تأخذ شكل الحوار^(٢)، فتتلاقى فيه مجموعة أصوات، وأيديولوجيات، ووجهات نظر، وشخصيات، ولغات، لتشكل نصًا يشبه المقطوعة الموسيقية المتناغمة المناسبة، المكونة من عدة أصوات لآلات مختلفة، عُزفت وفق نظام معين يدمجها معًا، دون تنازل أي منها عن شخصيته وسماته، لتشكل مجتمعة لحنًا يبدو جديدًا، لكنه في الحقيقة نتاج هذه الأصوات التي لم تختف داخله، هذا النص هو ما يعرف بالنص السردي الحواري.

وللحوارية دور كبير في الارتقاء بالفن الروائي؛ فتخليصه من سلطة الصوت الواحد، وما يرتبط به من وحدوية اللغة، والرؤية، والأسلوب، وهيمنة السرد على الخطاب المعروف، ساهم بشكل أو بآخر في تغيير صنعة الشكل الروائي، فلم تعد الرواية "حزمة من الأدوات الجافة، وإنما شريحة حية من الواقع المعيش، بصراعاته، وجدله، وتناغمه"^(٣)، وأصبحت عالمًا رحبًا "بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية"^(٤)، وجعلت الإنسان في صلب التفكير، "الإنسان باعتباره تعبيرًا خطابيًا، الإنسان الذي لا يتكلم وحده، حتى حينما يكلم نفسه"^(٥)، ولا ترتباطها بتعدد وجهات النظر جعلت الرواية، "مثل جوقة يعزف كل

(١) شعرية دوستويفسكي: ص ٢٢ .

(٢) ترفيتان تودروف: ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (١)، بيروت، ١٩٩٦م، ص ١٩٩.

(٣) طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٥٠.

(٤) أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط (١)، ٢٠٠٢م، ص ١٢٩.

(٥) باختين رائدًا لتحليل الخطاب.

د . أبو المعاطي خيرى الرمادي

فرد فيها بآلة خاصة، لكن الجميع يصدرن سيمفونية متناغمة^(١)، لذا ربط باختين تطور الرواية بـ "تعميق الحوارية وتوسيعها"^(٢) فيها.

٢.١ الرواية:

تدور الرواية المكونة من سبعة وخمسين مقطعاً، بلا عنونة ولا ترقيم، حول التغيرات الاجتماعية في المجتمع العماني، بداية من منتصف القرن التاسع عشر، وحتى العقد التاسع من القرن الماضي، من خلال تركيز بؤرة الحكى على عائلة عبد الله بن سليمان، زوج ميا بنت عزان، وأبنائهما (لندن، وسالم، ومحمد)، ووالديهما (التاجر سليمان، والشيخ يوسف)، وما بين هذه العائلة والآخرين من علاقات وصلات نسب وجوار.

تستشرف وتسترجع أحداثاً، ترتبط بالتاجر سليمان وعائلته، وعلاقته بابنه عبد الله، وموقفه من عبده - رجالاً ونساءً - و(بعزان) وزوجه (سالمة بنت الشيخ مسعود)، وبناتهما (ميا، وخولة، وأسماء)، ومن له علاقة بهم من سكان قرية (العوافي) القريبة من مدينة (مسقط).

يسير المحكي الروائي في مسارين متداخلين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، بسبب السرد المركب الذي تتداخل فيه الأزمان، وعرض الحكاية الواحدة مجزأة على عدة أجزاء، ومن وجهة نظر عدد من الشخصيات، ومساحات التداعي الحر التي شغلت مساحة كبيرة في المتخيل الحكائي. المسار الأول يمكن تسميته بمسار حكايات السادة، يتناول زواج عبد الله ابن التاجر سليمان بـ(ميا) التي عشقها مذ رآها في بيت أبيها جالسة إلى ماكينة الخياطة، بتخطيط من أبيه الراغب في تزويجه بأختها الجميلة (خولة)، وإنجابه منها ثلاثة من الأبناء، هم

(١) الرواية السياسية: ص ١٥٠.

(٢) ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٨٨م، ط(١)، ص ٦١.

تجليات الحوارية

(لندن، وسالم، ومحمد)، لكل منهم حكايته الخاصة داخل النص، وبخاصة لندن، ومن خلاله نتعرف على حكاية الأم (سالمة) الملقبة بعروس الفلج، ونتعرف على حكاية (زايد بن منين) اليتيم الفقير الذي أصبح ضابطاً، لكن أهل قريته لم ينسوا فقره، ولا تسوّل أبيه، وعلى حكاية (عزان) مع البدوية الجميلة (نجية) التي اشتهرت بين الناس بالقمر. والمسار الثاني مسار العبيد والإماء، يحكي حكاية (ظريفة) بنت عنكبوتة الشهيرة بالخيزرانة التي جاء أجدادها إلى عُمان عبيداً من شرق أفريقيا، وعن زوجها (حبيب)، وابنها (سنجر)، وحكاية (مسعودة أم شنة)، وحكاية (حفيظة) التي أنجبت ثلاث بنات لا يعرفن آباءهن، وحكاية سنجور والد عنكبوتة. وهو مسار متشابك مع المسار الأول، من خلال علاقة التاجر سليمان بظريفة التي اتخذها محظية، وعلاقتها بابنه عبد الله الذي رأى فيها أمّاً بعد موت/ قتل أمه، وعلاقة عبد الله بسنجر ومرهون، عبيد أبيه اللذين تربيا معه، وعلاقة الضابط (زايد) بحفيظة وبناتها بعدما تزوج الوسطى بينهما.

وخلال المسارين نقراً تاريخاً للمكان، وتعريفًا بعادات وتقاليد سكّانه، والأعراف التي حكمت مسار حياتهم اليومية، ونتعرف على خرافاتهم، وحكاياتهم العجائبيّة، ونسمع النداءات المكتومة المطالبة بالحرية والخلّاص من العبوديّة، ومن سلطة الآخر، والتحوّلات الاجتماعية والمجتمعية في سلطنة عمان، التي بدأت صريحة في منتصف العقد الستيني من القرن الماضي.



٢. تعدد أصوات الرواية:

تتعدد الأصوات داخل الرواية باشتراك شخصيات الرواية أو بعضها في رواية الحدث " فتؤدي دور الأنا ودور الآخر بصورة جلية، من غير أن يكون هناك

د أبو المعاطي خيري الرمادي

توازن صارم في القسمة - الفنية والمضمونية- بين أدوار الأنا والآخر، حين يكون عدد الشخصيات الساردة أكثر من اثنين^(١).

في (سيدات القمر) تعدد الرواة، وتعددت معهم الشخصيات ووجهات النظر، واللغات، والأيدولوجيات، والأساليب الجمالية. فيتولى رواية الأحداث فيها الراوي المجهول الذي يتلبس بالكاتب، وهو راوٍ عليم (خارج حكائي) يمتلك "القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للأشخاص"^(٢)، ويتميز بالحيادية، فيسرد الأحداث كما وقعت قبل عملية الحكيم، ويجواره (عبد الله)، و(ظريفة)، و(خالد)، و(ميا)، وهم رواة عالمون، يمسك كل منهم بأطراف الحكاية الموكل بحكايتها من قبل الراوي العليم.

٢.١ الراوي المجهول العليم:

الراوي المجهول في (سيدات القمر) راوٍ مشاهد للأحداث، عليم يعرف ما لا تعرفه الشخصيات عن نفسها، أكد ذلك من الجملة الأولى في الرواية، "ميا التي استغرقت في ماكينة خياطتها السوداء ماركة الفراشة، استغرقت في العشق"^(٣)، فهو على دراية بعشقها، وعلى استغراقها فيه*، لكنه في الوقت ذاته، يسمح للشخصيات بالتواجد على سطح المحكي وفي أعماقه، من خلال الحكيم الخاص المساعد على نمو الفكرة وإلقاء الضوء على جوانبها كافة، من زوايا متعددة وبألسنه أشخاص مختلفين؛ فقد سمح لـ(عبد الله)، و(ظريفة)، و(خالد)، و(ميا)،

(١) صلاح صالح: سرد الآخر.. الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، ط(١)، ٢٠١٣م، ص ٧٠.

(٢) إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،

الجزائر، ط (١)، ٢٠١٠م، ص ٨١.

(٣) جوخة الحارثي: سيدات القمر، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠م، ص ٧.

(* المعرفة الكلية للراوي العليم تتجلى في مواضع عديدة. انظر على سبيل المثال الصفحات

(٨، ١٠، ٢٣، ٣٨، ٤٩، ٥٢، ١٤٣، ١٦٤).

تجليات الحوارية

و(أسماء) بامتطاء صهوة الحكي، فشغلوا بحكيهم مساحات قريبة من المساحة التي شغلها حكيه، وسمح بالحوارات التي شغلت مساحة كبيرة من الرواية، وكانت وسيلة من وسائل التعريف بدواخل الشخصيات، والانتقال بمنطقية من مشهد سردي لآخر، رغم عدم تتابع المشاهد.

أمسك الراوي العليم المجهول بزمام الحكي في خمسة وثلاثين فصلاً من فصول الرواية، مساحة وجوده كبيرة في بعضها، ومحدودة في البعض الآخر، يظهر في مفتتح المقطع ثم يختفي تاركاً زمام الحكي لشخصية من الشخصيات الرئيسية، مثل (عبد الله، وميا، وأسماء، وخالد) لتحكي جزءاً من أجزاء حكاية من الحكايات الكثيرة المشكلة مجتمعة الحكاية الكبرى (سيدات القمر)، وأحياناً يظهر في منتصف المقطع أو في نهايته، لكنه جعل لنفسه خصوصية تجعل المتخيل الحكائي أسيره وفي حاجة دائمة لوجوده، هي المعرفة الأكبر من معرفة الشخصيات، فالشخصيات التي شغل حكيها مساحة كبيرة داخل الرواية، معرفتها مقيدة بزمن وجودها، ولا تتعداه، وجعل لنفسه وظائف مهمة فيه، كالوظيفة الوصفية؛ فهو من يقدم وصفاً للأماكن، والأحداث، والطبيعة، والشخصيات، والوظيفة التوثيقية الرابطة الأحداث بالمصادر التاريخية.

وهو راوٍ نتج عن وجوده داخل المتخيل الحكائي السرد الموضوعي، المرتبط بالمعرفة الكلية والرؤية من الخلف، الذي تبرز فيه الحيادية؛ فراويه لا يقدم تفسيرات للأحداث المحكية، تاركاً للقارئ حرية التفسير والتأويل من خلال مخزونة المعرفي ووجهة نظره التي يدخل بها إلى عالم الرواية، ما يجعل له مساحة كبرى داخل النص، تساعد على " إيهام مجتمع التلقي بفاعلية الحدث القصصي"^(١). وهو يقابل في الرواية السرد الذاتي المنتج من الرواة المشاركين في الأحداث، والسرد المختلط الجامع بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي في إطار لغوي واحد.

(١) نضال الصالح: معراج النص، منشورات دار البلد، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١١.

د أبو المعاطي خيرى الرمادى

إن الراوى العلىم فى (سيدات القمر) ىختلف عن الراوى التقلدى الممسك بىخىوط الحكى فى الرواية المونولوجىة؛ فهو راو حىادى " ىمارس مهمة دفع الحدث دونما تدخل فى أمر الأصوات (محتفظاً) لنفسه بقدره غىرىة تناسب رواية الأصوات وتحفظ للأصوات عدم تجانسها"^(١).

٢.٢ الراوى المشارك:

هو الراوى المشارك فى الأحداث والمتفاعل معها، ىروى عن نفسه بضمىر (الأنا) وعن الآخرىن بضمىر(الهو)، ىمثله فى الرواية (عبد الله)، و(ظرفىة)، و(خالد).

شغل حكى (عبد الله) واحداً وعشرىن مقطعاً، كلها فى أثناء رحلة من مسقط إلى فرانكفورت، مىزها التداعى الحر الجلى لأحداث سابقة، أو استشراف أحداث ستقع فى المستقبل، ىجد المتلقى تفسىراً لها على لسان الراوى المجهول، أو على لسان شخسىة من شخسىات الرواية. "محمد كان له من العمر سنة واحدة فقط وكنت أفكر فىه بجانب أبى المحتضر، لندن صرخت حىن علمت بوفاته، وزمجرت لها مىا بأن الصراخ ىؤذى المىت، قبل ذلك بأعوام قالت لى: ألا ترى أنك تبالغ فى احترام والدك؟ فنهرتها، قال الأستاذ ممدوح: جئت خدمة للقومىة والعروبىة، قالت لندن: أرىد سىارة بى إم دبلىو تلىق بى كطبىبىة وبنت التاجر سلىمان، لماذا نسبت نفسها لجدها؟ وقال سالم: أرىد النوع الجدىد من البلاى استىشن. قالت ظرفىة: أحسن نزوج هذا الولد قبل أن ىحدث ما لا ىحمد عقباه، قالت عمتى: اذهب لمسقط ولا تهتم أنا سأطلّ على سىر الأمور فى البىت الكبىر،

(١) محمد نجىب التلاوى: وجهة النظر فى رواية الأصوات العربىة، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، سورىا، ٢٠٠٠م، ص ٩٤.

تجليات الحوارية

قال شريكى أبو صالح: هذه الصفة مضمونة، قال المدرس بيل: لماذا لم تتعلم الإنجليزية^(١).

في المقتبس السابق مجموعة أحداث صغيرة، بعضها يستكمل حدثاً سبق عرضه، وبعضها مبتور يحتاج إلى تكملة توضيحية، فالحديث المرتبط ب(محمد) سبق بإشارات إلى مرضه بالتوحد، والحديث عن الأستاذ ممدوح المعين بأول مدرسة افتتحت في قرية العوافي، سبق بحديث عن طلبه للحلوى العمانية من عبد الله، والحديث عن العمّة، استكمل في مقاطع لاحقة، تبيّن فيها أنها قاتلة أم عبد الله.

وتولت (ظريفة) أمر الحكى في مقطع واحد من مقاطع الرواية، (المقطع الخامس والعشرين)، عرضت فيه حكاية حبيب زوجها، وابنها سنجر، ونداءات الحرية التي رفعها للتخلص من العبودية المستشرية رغم إغائها بقوة القانون.

بجوار (عبد الله، وظريفة)، أمسك (خالد) بزمام الحكى في المقطع الثامن بعد الأربعين، لكنه حكى بإشراف الراوي العليم المجهول، فالفصل بدأ بعبارة على شكل سؤال " سألته أسماء: لماذا ترسم يا خالد"^(٢) بعدها ترك زمام الحكى لخالد ليبيّن سبب حبه للرسم " لأتخلص من الحياة في حدود خيال أبي، وأصيغها في حدود خيالي أنا. منذ طفولتي وحتى أوائل عشرينياتي وأبي يحدّدني وفق محددات خياله، كانت له طاقته الخيالية الواضحة، وكنت أنا وقود هذا الخيال"^(٣)، وكيف تغيرت شخصيته بعد التخلص من سطوة خيال أبيه/ الماضي "حين كففت أخيراً عن الحياة في حدود خياله عرفت طعم الحرية، تذوقت كيف يختار المرء الكتب التي يحبها والأصدقاء الذين يحبهم، والمدن التي يحبها، وكيف يتحرر حين يكون

(١) سيدات القمر: ص ٢٧، ٢٨.

(٢) السابق: ص ١٩٠.

(٣) السابق: ص ١٩٠.

د . أبو المعاطي خيري الرمادي

نفسه، وليس مجرد امتداد أو تجسيد لمخيلة شخص آخر، حتى لو كان أباه^(١)، وانطلاقه في شوارع القاهرة، وطنه الأثير، مع أصدقاء لا يعرف غيرهم، واكتشافه بعد وفاة أخته (غالية) وإصرار أبيها على دفنها في عمان، أنه مهما ابتعد عن وطنه فهو عماني، ومهما حاول التخلص من سطوة أبيه/ تراثه، فهو جزء من وجوده. " وأمام السؤال البسيط حول مكان دفنها تكشفت لي، أنا الفنان الحر، الذي توهم حرّيته، كم كانت الأواصر الخفية بيننا عميقة، وكم ينهار عالمي بانهار عالمهم"^(٢).

بجوار أصوات (عبد الله، وظريفة، وخالد) سمح الراوي المجهول لبقية الشخصيات بمساحات حضور متفاوتة بإشرافه، إما عن طريق الحكي المباشر، أو الحوار مع الآخرين، لكنها لا تؤهلهم ليكونوا رواة مشاركين في رواية الأحداث، فنسمع في الرواية صوت (ميا، وسنجر، ومسعودة، وشنة، وسالمة، ولندن، وعيسى المهاجر، ومنين، وزايد).

وقد ساهم ذلك في رؤية الفكرة، أو جزء منها، من أكثر من زاوية، وإلقاء الضوء على جوانبها كافة. وهو أمر من المستحيل حدوثه في الرواية أحادية الصوت؛ " لاستحالة أن يرى الإنسان الجوانب كلها، أو الأحداث كلها في وقت واحد، وإذا فعل ذلك فمن العسير عليه أن يقدمها أو يعرضها في وقت واحد"^(٣).

ففكرة الحرية التي تشغل حيزًا كبيرًا في الرواية، عُرضت من وجهة نظر (التاجر سليمان، وظريفة، وحبیب، وسنجر)، فالتاجر سليمان يرى العبيد ملكه، وهو وحده من يمنح الحرية أو يمنعها "يا أبي الحكومة حررت العبيد... مالها

(١) سيدات القمر : ص ١٩٤.

(٢) السابق : ص ١٩٥.

(٣) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص

تجليات الحوارية

الحكومة، سنجر عبدي أنا وليس عبدها تحرره"^(١)، و(حبيب) يراها ظلمًا اجتماعيًا، ويردد في يقظته ومنامه " نحن أحرار سرقونا وباعونا، يصرخ في قلب الليل، في أول الفجر، في حفلات الزار، أحرار.. ظلمونا"^(٢)، ومثله ابنه (سنجر) الوارث جينات الحرية من أبيه، وتراها (ظريفة) مطلبًا غير عادل، وخروجًا على النظام المجتمعي " عبثًا يا ظريفة تشرحين لهذا الرجل أن أحدًا لم يسرقك، أنت ولدت عبدة لأن أمك كانت عبدة وهكذا، العبودية تتبع الأم من جهة النسب، ولم يسرقك أحد، والعوافي بلدك، وناسها ناسك"^(٣).

ويرتبط بتعدد الرواة في الرواية تعدد الأيديولوجيات، فالرواة المشاركون في الأحداث تحركهم أيديولوجيات مختلفة، وهو شرط من شروط البوليفونية التي يجب أن ترتبط فيها صورة البطل "بصورة الفكرة (فنى) البطل في الفكرة، ونرى الفكرة في البطل ومن خلاله"^(٤).

تحرك (التاجر سليمان) أيديولوجيا رأسمالية يرى من خلالها عبده ملكًا له، وهو المتحكم في مصائرهم، وأحمد البنداري تحركه أيديولوجيا اشتراكية كارهة للطبقية والرأسمالية، وتحرك (ظريفة) أيديولوجيا أسطورية، تقابل الأيديولوجيا الواقعية المحركة (زايد)، وتحرك (مروان) أيديولوجيا دينية، تقابل أيديولوجيا التحرر المسيطرة على (نجية)، وتحرك عيسى المهاجر أيديولوجيا قومية تربطه بتراب وطنه المهجر منه رغم أنفه، بسبب صراعات الراغبين في الحكم.

ويرتبط بالدوافع الأيديولوجية المحركة الشخصيات وعي الشخصيات، فوعي (ميا، وحبيب، وسنجر، وشنة، وخولة، وسالمة، وخالد) تحرري، ووعي (ظريفة،

(١) سيدات القمر: ص ١٧.

(٢) السابق: ص ١١٠.

(٣) السابق: ص ١١١.

(٤) شعرية ديستوفيسكي: ص ١٢٤.

د . أبو المعاطي خيرى الرمادي

ومسعودة، وسويد) استكاني، ووعي (عبد الله، وأسماء، وعزون) يقف في منطقة بين التحرر والاستكانة.

كما يرتبط بتعدد الرواة اختلاف الضمائر، فقد ورد الضمير (هو) في خمسة وثلاثين فصلاً من فصول الرواية السبعة والخمسين، وورد الضمير (أنا) في اثنين وعشرين فصلاً، وحضر الضمير الثالث، الضمير (أنت) في ثلاثة مواضع^(*)، وتغير الضمير من الهو إلى الأنا في موضوعين^(*).

إن لتعدد الرواة دوراً كبيراً في تميز الرواية؛ فبسببه تعددت مستويات السرد، واختلفت زوايا الرؤية، وتعددت اللغات والأجناس الأدبية وغير الأدبية داخل المتخيل السردى، وقُطعت الحكايات إلى أجزاء صغيرة تناثرت بهندسية داخل النص، وتحقق اللاتجانس المميز رواية الأصوات عن الرواية التقليدية، من خلال التبادلات السردية الناتجة عن تنظيم ظهور الشخصيات المختلفة بشكل تعاقبي يعلن عن مستويات طبقية مختلفة أو توجهات أيديولوجية مختلفة^(١)، ما منح النص حيوية وتموج كبيرين، كما أن فيها إشارة إلى التعددية المطلوب سيطرتها، أو التي سيطرت بالفعل، على المجتمع العماني، وما يتطلبه هذا التعدد من تغيرات مجتمعية.



٣. تعدد اللغات:

يتنوع الكلام في الواقع المعيش، على المستوى الفردي والجماعي، فالفرد يستخدم أكثر من أسلوب لغوي لقضاء حاجاته اليومية، والجماعات المختلفة تعتمد أنظمة لغوية مختلفة في التفاصيل الدقيقة لقضاء حوائجها، أنظمة مرتبطة بالواقع ومتغيراته، وبحالة المتكلم. هذا التنوع نادى به باختين داخل النص الروائي، وعده

(*) سيدات القمر : ص ١١ ، ٤٢ ، ١٥٤ .

(*) السابق : ص ١٢ ، ١٩٣ .

(١) وجهة النظر في رواية الأصوات العربية: ص ٨١ .

تجليات الحوارية

" أساس الأسلوب الروائي"^(١)؛ لأنه وسيلة لامتناس " تعبير الكاتب عن نواياه وجعله تعبيرًا غير مباشر، كما أنه يحول خطاب الرواية إلى خطاب ثنائي الصوت"^(٢)، مع الوضع في الاعتبار أن التنوع لا يعني أنه نقل "حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي، بل لا بد أن يتحول النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس وراء كل ملفوظ منقول بطبيعة اللغة الاجتماعية وبمنطقها وبفروقها الداخلية"^(٣).

إن " فقر رواية ما بالتنوع الكلامي يعني نقصًا في روايتها، أو تقليدًا من فرص اقترابها من الأنموذج الافتراضي للرواية المثلى"^(٤)، على اعتبار أن الرواية الحوارية الآن هي الرواية المثلى الملائمة لظروف الواقع الذي نعيشه، بعد فشل الرواية المونولوجية في التعبير عن قضاياها.

حدد باختين عدة طرق للروائي تمكنه من استغلال التنوع الكلامي في

النص الروائي، منها:

١. التهجين hybridisation:

وهو " مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضًا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، ويفارق اجتماعي، أو بهما معًا، ولا بد أن يكون قصديًا"^(٥). وهو ملفوظ ينتمي حسب "المؤشرات التركيبية والأسلوبية إلى متكلم واحد، ولكن عمليًا امتزج فيه/ملفوظان لغتان وبالتالي رؤيتان إلى العالم"^(٦)، ينتقل بالرواية من المونولوجية وأحادية الصوت، إلى البوليفونية والأصوات المتعددة،

(١) الكلمة في الرواية: ص ٨٥.

(٢) الخطاب الروائي : ص ١٧.

(٣) السابق : ص ١٨.

(٤) سرد الآخر.. الأنا والآخر عبر اللغة السردية: ص ٥٠.

(٥) الخطاب الروائي: ص ١٨.

(٦) نورة بعيو: التشخيص الفني للغة في الرواية.. واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجًا، مجلة الممارسات اللغوية، عدد (٢٥)، ٢٠١٤م، ص ٩١.

د أبو المعاطي خيري الرمادي

بسبب ما ينتج عنه من "تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة فيه هذه الأشكال"^(١). وعلى ذلك يستلزم التهجين وجود صوتين: الأول صوت منطوق ظاهر، والثاني صوت غير منطوق، لكنه حاضر بقوة في الصوت الأول.

وقد ميز باختين بين نوعين من التهجين : أحدهما غير إرادي يحكم اللغات في تطورها التاريخي، حيث يأخذ صورة المزج بين (لغات) مختلفة متعايشة في نطاق لهجة أو لغة واحدة، فينتج عنها تراكيب ثنائية اللغة، لكنها وحيدة الصوت، لأن فعل التهجين الذي أنتجها تم بلا وعي، وبلا إرادة"^(٢)، والثاني مقصود يتم بوعي كامل من الروائي، هو التهجين الأدبي، الذي أساسه "علاقة غير متكافئة بين لغتين، ويقدم صوتين لكل منهما موقف مختلف من العالم"^(٣).

من التهجين غير الإرادي، الكلمات الأجنبية المكتوبة بحروف عربية، والكلمات العامية التي تمتزج مع اللغة الفصحى، وهي كثيرة في الرواية، مثل: (الكانتين، الهاينز، الميلوبا، دخاترة، الإنترلوك، الأوكي سنتر، مرسيدس، ليكرس، إيش، صالون، بكالوريوس، البيسة، النيون، البلاستيكية، القابولي، المعصورة، السويت، فمتو، سجریت، الماسكرا، التلفزيونية، البيتزا، الماكدونالد، الرنج روفر، الصنادل، المندوس، شداشة، جنيف، التلفون، سندوتشة، كافتيريا، غارشة، الإيميل، الجينز، سو وات، بروش، بلاي استيشن".

وهو تهجين يدل دلالة قاطعة على أننا لا نستطيع العيش بعيداً عن لغة حياتنا اليومية، وأن لغتنا الأدبية ترتبط بهذه اللغة اليومية شئنا أم أبينا، كما أنه يشير إلى قدرة الشخصيات داخل المتخيل الحكائي على التحدث بأكثر من لغة،

(١) الكلمة في الرواية، ص ١٤٦.

(٢) سيد إسماعيل ضيف الله: السرد بين الشفاهية والكتابة دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ٢٠٠٨م، ص ١٠١، ١٠٢.

(٣) حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٩، ص ٨٧.

تجليات الحوارية

حسب المواقف التي توجد فيها، كما قال باختين، وحسب مستواها الاجتماعي والثقافي.

ومن التهجين الإرادي، التهجين بالتضمين والنقل، وهو أكثر أنواع التهجين حضوراً في الرواية، فتتضمن لغة السرد لغات أخرى، كالقرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والمثل الفصيح، والمثل الشعبي، والشعر العربي القديم، والأهزوجة الشعبية، كما في الاقتباسات التالية:

١. " تعالي يا ميا أثبت الطب الحديث أن التمر مفيد للنفساء مثلما ورد في القرآن حين هزت السيدة مريم النخلة فتساقط عليها رطباً جنياً"^(١) .
٢. " الله يرحمها كانت في حالها، ناقة الله وسقياها، لكن الناس ما ترحم، وهذا عبد الله طلع عليها لا في العير ولا في النفير"^(٢) .
٣. " كان أبي يضع يده على رأسي، تمتص الصداع منه، يضعها ويقول: (وله ما سكن في السماوات والأرض)، فيسكن رأسي ويذهب ألمه"^(٣) .
٤. " قلبت أسماء الصفحات ثم ابتسمت فجأة وقرأت بصوت عال: عن أبي هريرة - رضي الله عنه - قال: بينما رسول الله - صلى الله عليه وسلم - في المسجد فقال: يا عائشة ناوليني الثوب، فقالت: إني حائض، فقال: إن حيضتك ليست في يدك، صاحت أسماء: كنت متأكدة.. متأكدة"^(٤) .
٥. " فنشأ كما اجتهدت: معلق قلبه بالمسجد، وحفظ مروان الطاهر الحديث الشريف، الذي يدل على أنه من الذين يظلمهم الله بظلمه يوم لا ظل إلا ظله،

(١) سيدات القمر : ص ٢٤ .

(٢) السابق : ص ٥٩ .

(٣) السابق : ص ١٣٧ .

(٤) السابق: ص ٣٤ .

د . أبو المعاطي خيرى الرمادي

لأنه نشأ في طاعة الله، ولأن قلبه معلق بالمسجد، احتقر لعب الصبيان، واهتمامهم بالتوافه"^(١) .

٦. "في ليلة صيد العقق كانت ظريفة تضمد جراحي البليغة بالملح والكركم، وكنت أهذي بسؤال وحيد: كيف ماتت يا ظريفة؟ كيف ماتت أمي؟ وظريفة التي لم تتطق طوال الليل قالت أخيراً: يا ولدي يا عبد الله يقول المتصوف: آفتي معرفتي، راحتني ما أعرف شيء"^(٢) .

٧. "لم تعد تخرج حتى في بدايات شهر ذي الحجة لتغني مع رفيقاتها: محمد هابط الوادي، بلا ماي ولا زادي، محمد هابط الجنة، بنات الحور يجزّنة، تمت صلاتي على النبي، تمت صلاتي على الرسول"^(٣) .

٨. "وأرقتها كثيراً صورة امرئ القيس يطارده الليل الذي أرخى سدوله كموج البحر"^(٤) .

٩. "تعاطفت قليلاً مع عمى المعري، ولكنها لم تفهم شعره ولم تحب أن يكون أديم الأرض من بقايا الأجساد"^(٥) .

في المقتبسات السابقة، يظهر التضمين جلياً، ففي الأول والثاني والثالث تضمين من القرآن الكريم، وفي الرابع والخامس تضمين من الحديث النبوي الشريف، وفي السادس تضمين من حكمة مشهورة في البيئة العمانية، وإن كتبت بطريقة تقربها من اللهجة العامية لتناسب حالة (ظريفة) الأمة الأمية، وفي السابع تضمين الأزوجة الشعبية، وفي الثامن والتاسع تضمين لشعر امرئ القيس وأبي العلاء المعري. غرضها كلها تأكيد التعددية اللسانية؛ فمن خلالها يحضر وعي

(١) سيدات القمر: ص ٢٠٠ .

(٢) السابق: ص ٣١ .

(٣) السابق: ص ١٤٢ .

(٤) السابق: ص ١١٤ .

(٥) السابق: ص ١١٤ .

تجليات الحوارية

اللغة المشخّصة، ووعي اللغة المشخّصة، بالإضافة إلى أنها وسيلة لصنع مفارقة لغوية تبرز من خلالها جماليات لغة السرد، ووسيلة لاستحضار فضاءات زمكانية مغايرة لفضاء النص الروائي، تفرض نفسها على المتلقي في أثناء عملية القراءة.

٢. الأسلية *stylisation*:

تعني " قيام واعي لساني معاصر بأسلية مادة لغوية أجنبية عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه"^(١)، وهي تتطوي بالضرورة على " وعيين لغويين مفردين: الوعي المصوّر، أي (الوعي اللغوي المؤسلب)، والوعي المصوّر، المؤسلب"^(٢). وهي مثل التهجين تقتضي وجود صوتين: الأول صوت منطوق ظاهر، والثاني صوت غير منطوق خفي، يفهم ضمناً، أو كما يقول حميد لحداني: الجمع بين لغة مباشرة (أ)، من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد"^(٣)، تتميز عن التهجين بعدم وجود " توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محينة(*) وملفوظة، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى. وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً"^(٤).

يراهما باختين إضاءة متبادلة بين اللغات، وتكمن أهميتها بحسب جان بيتر، في أن الكلمة المؤسلبة " تستثمر لتعكس سلوكاً ما، أو رأياً معيناً، أو وضعية اجتماعية محددة، ذلك لأن الكلمة هي في علاقة مستمرة بكلمة الغير لتحقق ازدواجية صوتية"^(٥)، كما أنها تفتح الباب على مصراعيه أمام تعدد الأصوات داخل الرواية.

(١) الخطاب الروائي: ص ١٨.

(٢) الكلمة في الرواية: ص ١٤٩.

(٣) أسلوبية الرواية، ص ٨٨.

(*) نسبة إلى الحين أو الزمن.

(٤) الخطاب الروائي: ص ١٢٢.

(٥) التشخيص الفني للغة في الرواية.. واسيني الأعرج وبن سالم حميش أنموذجاً: ص ٩١.

د . أبو المعاطي خيرى الرمادي

ويمثل الأسلبة في (سيدات القمر) المقطع المنسوب إلى العراف الذي ذهبت إليه (سالمة) لتُبعد (نجية) عن زوجها (عزان)، المفعم بالمفردات والتعابير السحرية " يا أيها السيد العظيم الراجل القاهر الجبار القاهر العفريت العظيم الشأن العالي المكان الكبير الرفيع منبع العقل الصافي والفهم الوافي، ناسخ النظر كبير الخطر، الملك المؤيد والسلطان المفني الزمن، المؤلم المظلم زحل النجم البارد اليابس الصادق المودة العزيز المحبة كثير العقد طويل الكيد عظيم الغضب قوي الحسد ذو الفضل الكامل متمم الوعيد والتعب والنصب والي الشقا معطي النعم ومعدن الحزن المغضب الكبير المختال المكار الغدار الشيخ القديم الساكن المنتزل ويل لمن نحسته وتعسا لمن أبغضته، أسألك أيها الأب الأول بحق آبائك العظام وأصحابك الكرام، وبحق خالقك ومدبر الكل ومنشي العلويات والسفليات ومالكها لإا قطعت نجية بنت شيخة عن عزان بن ميا بحق هذه الأرواح الروحانية، وفرقت بينهما كافتراق النور والظلمة، وألقيت بينهما العداوة والبغضاء كعداوة الماء والنار"^(١).

جمعت جوخة الحارثي من خلال النص المقتبس من كتاب (كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية)^(٢) للفلكي عمر بن مسعود السليفي بين وعيين لغويين، الأول معاصر وهو وعي السارد، والثاني تراثي. وهو أسلوب يخلق حوارية ضمنية بين الماضي والحاضر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يستحضر فضاءً خرافياً يكشف لنا جانباً من جوانب حياة الشخصيات داخل المتخيل الحكائي، ويشير - دون مباشرة - إلى طبيعة الحياة في عمان أوائل القرن الماضي، ويعكس سلوكاً ووضعية اجتماعية.

(١) سيدات القمر : ص ١٨٢.

(٢) عمر بن مسعود السليفي: كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية، المكتبة العلمية الفلكية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م، ص ٢٨٨.

تجليات الحوارية

والأمر ذاته في النص المنسوب إلى القاضي عبد الرحمن بن يوسف، الممثل لشخصية المتدين في الرواية " من أخلص المجاهدة وتخلص من مزيد الشهوة والغضب وغيرهما من الأفعال الذميمة والأعمال القبيحة وجلس في مكان خال وأغمض طرف الحواس وفتح عين الباطن وسمعه وجعل القلب في مناسبة عالم الملكوت، وهو يتلو لفظ الجلالة الكريم وهو الله دائماً بالقلب دون اللسان إلى أن يصير لا خبر له في نفسه وفي العالم، ويبقى لا يرى شيئاً إلا الله سبحانه وتعالى، انفتحت له طاقة ينظر فيها ويبصر في اليقظة ما يبصره في النوم، فتظهر له أرواح الملائكة والأنبياء"^(١).

ففيه يظهر الوعي اللساني المعاصر الذي يستحضر/بأسلوب مادة لغوية قديمة ليحبر بها عن نفسه، مادة تستدعي لغة الصوفية، من خلال المفردات (المجاهدة، الملكوت، الحواس، الباطن، الظاهر)، وأسلوب ابن حزم الحاضر في غير موقع داخل الرواية من خلال كتابه طوق الحمامة. وهي مادة تؤكد أن معمار الرواية لا يشيد بلغة واحدة، بل من تعددية الأصوات اللغوية التي تشكل أسلوباً عاماً شاملاً، هو صورة لمجموع اللغات الكامنة فيها.

٣- الحوارات الخاصة:

الحوار الخالص يعبر عن تعددية صوتية وحوارية مهجنة؛ لأن الحوارات الخالصة تعبير عن اختلاف وجهات النظر من جهة أولى، وتبادل الآراء وتبليغها من جهة ثانية، وتعبير عن أطاريح إيديولوجية ومجتمعية وفكرية من جهة ثالثة"^(٢).

تتعددت الحوارات الخالصة في (سيدات القمر)، ولعل أهمها الحوار بين

(ظريفة) وابنها (سنجر):

(١) سيدات القمر : ص ١٦٧.

(٢) أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص ١٠٤.

د . أبو المعاطي خيرى الرمادي

- صحيح إلهي سمعته يا سنجر تترك بلدك وأهلك وتسافر؟

- قال سنجر: نعم صحيح وتعالى.. معي إذ تريدي.

هجمت عليه تشد رقبتة.. تسمى بنتك هذا الاسم الغريب رشا وتريد تهاجر؟

أقلت يدها بقسوة وصاح فيها: اسمعي يا أمي بنتي ما يهمني اسمها ولو

كانت ولد سميته محمد أو هلال أو عبد الله.

صاحت ظريفة: إيش؟.. سيقنك التاجر سليمان.. تسمى على اسم أهله

وأولاده؟ إنت جنيت يا ولد؟ تكبر راسك على من؟.. من رباك وعلمك وزوجك؟

تكلم من بين أسنانه: اسمعي يا ظريفة، التاجر سليمان رباني وعلمي

وزوجني لمصلحته هو، من أجل أن أخدمه وتخدمه امرأتي وأولادي، لكن لا يا

ظريفة، التاجر سليمان ما له دخل بي، نحن أحرار بموجب القانون، أحرار يا

ظريفة^(١).

في الحوار السابق وعيان إنسانيان، وعي ظريفة الممثلة لطبقة العبيد

المستسلمين للعبودية، ووعي سنجر المصمم على نيل حريته، وتفعيل قانون إلغاء

الرق، بالجهر بالحرية دون خوف، وتسمية أبنائه بأسماء عربية كأسماء السادة،

والسفر إلى بلاد أخرى يجد فيها ذاته الحرة.

إن الحوار بمفهومه الحوارى "لا يختزل في كلام الشخصيات وسجال الأفراد،

وفي البنية الشكلية لهذا الكلام وذلك السجال، ولا كل المواضع، ولكن يعد قبل

هذا وذاك، وأكثر من كل شىء حوار ذاكرة/أو ذاكرات لها امتدادها الزمني

والتاريخي في الماضي والحاضر، ولها بعدها وأبعادها المستقبلية كذلك. وحوار

الذاكرة هذا لا يكون أبدًا حوارًا بطوليًا أو انتقائيًا فقط، ولكن يكون حوارًا يمتح من

(١) سيدات القمر: ص ٩٢، ٩٣.

تجليات الحوارية

مقوماتها المشرقة والمظلمة على حد سواء بما يقوض السيرورة الاجتماعية، ويبضئ الجدل الطبقي في إستراتيجياته المتعددة"^(١).

٤. تعدد الأجناس الأدبية وغير الأدبية:

الجنس الأدبي يفتح على الأجناس الأدبية الأخرى، ويدخل في حوار معها سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، " يحيا في الحاضر ويتذكر ماضيه وأصله، فهو يمثل الذاكرة الفنية من خلال سيرورة التطور الأدبي، ولهذا يبدو مهيباً لضمان وحدة واستمرارية هذا التطور"^(٢).

وتعد الرواية أكثر الفنون انفتاحاً على الأجناس والأنواع الأدبية وغير الأدبية؛ فهي فضاء رحب للتعدد اللساني والثقافي والأجناسي، تستطيع بسبب طبيعتها الفنية صهر العديد من الأجناس الأدبية وغير الأدبية في بوتقة لغوية، مشكّلة بناءً أدبياً (كونياً) يفتح على العديد من العلوم والثقافات، فخصيائتها " لا تقوم في ذاتها بقدر ما تتوزع على شخصيات وتمتد في شخصيات أخرى، وخطابها يستعير مواده من علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والأساطير وصولاً إلى الفيزياء الحديثة"^(٣)، ولغتها ابنة لغات سابقة رسخة في ذهن مبدعها.

في (سيدات القمر) حضرت أجناس عديدة، أدبية وغير أدبية، مثل الوصية، والمثل الشعبي، والمثل الفصيح، والشعر الشعبي، والشعر الفصيح، والحكاية الشعبية، والأسطورة، والتاريخ، بالإضافة إلى القرآن الكريم، والحديث النبوي

(١) إدريس قصوري: أسلوبية الرواية.. مقارنة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسك، الدار البيضاء، المغرب، ط(١)، ٢٠٠١م، ص ٤١١، ٤١٢.

(٢) نهلة فيصل أحمد: التفاعل النصي التناسية (النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ٢٠١٠م، ص ١٠٦.

(٣) فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط(١)، ١٩٩٩م، ص ٨١، ٨٢.

الشريف، وهذا تأكيد على أن النص الأدبي "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"^(١).

٤. ١ الأجناس الأدبية:

▪ الوصية:

هي لون من النثر الفني "عرفه العرب وتناولوا فيه بعض جوانب حياتهم الاجتماعية، وضمّنوه نظراتهم الحكيمة، وخطراتهم الذهنية في الأخلاق والاجتماع"^(٢).

حضرت في الرواية وصية أمامة بنت الحارث لابنتها ليلة زواجها، "تذكيرين وصية أعرابية لابنتها العروس التي وجدناها في كتاب المستطرف في المخزن؟ قالت ميا: لم تكن في كتاب المستطرف، غضبت أسماء: ما أدراك أنت بالكتب؟ كانت الوصية في كتاب المستطرف في كل فن مستطرف، الكتاب المجلد بالأحمر في الرف الثاني.. الأعرابية توصي العروس بالماء والكحل والاهتمام بالطعام والشراب، قالت ميا ساهمة: نعم وأن أضحك إذا ضحك وأبكي إذا بكى وأرضى إذا رضى"^(٣).

حضور وصية أمام بنت الحارث يستحضر فضاءً يوازي فضاء الرواية، ووعياً أيديولوجياً مماثلاً، يشبه في الكثير منه الوعي الأيديولوجي المسيطر على فتيات (سيدات القمر) في حقبة ما قبل الانفتاح، يكمن فيه المسكوت عنه الذي لا تريد الروائية الإفصاح به مباشرة، ما يجعل الوصية علامة سيميائية، وأيقون مشع

(١) جوليا كرسنيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار تويقال للنشر، المغرب، ١٩٩٦م، ص ٧٨.

(٢) صلاح الدين الهادي: الأدب في عصر النبوة والراشدين، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١٩٩.

(٣) سيدات القمر : ص ٨، ٩.

تجليات الحوارية

بالدلالات داخل النص، يساهم حضورها في تحديد المولج الصحيح إلى عوالمه الباطنية.

■ الشعر:

تضمن المتن الحكائي (سيدات القمر) أبياتاً من الشعر الفصيح العمودي، في لعبة فنية تناسية ساهمت في بناء بعض الشخصيات، وكشف دواخلها أمام المتلقي بطريقة فنية غير مباشرة، فيحضر شعر أبي نواس، والمنتبي، والسموعل، وقيس بن الملوح، وامرئ القيس، والمعري، في لقاءات بين عزان ونجية، أو مرتبطة بهما، وبين أسماء وأبيها عزان، ويحضر شعر أبي مسلم البهلاني في حوار بين خالد وأسماء.

يقول الراوي عن (عزان) بعد افتضاح أمر علاقته بالبدوية (نجية)، ومعرفة بناته بتفاصيل هذه العلاقة: " بدأت التلميحات تتزايد من حوله، وفي مساجلاته الشعرية بالأمس مع ابنته أسماء خرقت قواعد اللعبة وردت على بيته **يَزِيدُكَ وَجْهَهُ حُسْنًا إِذَا مَا زِدْتَهُ نَظْرًا***، **بِيبَتَيْنِ اثْنَيْنِ وَلَا يَبْدَأُ أَحَدُهُمَا بِحَرْفِ الرَّاءِ كَمَا يَنْبَغِي: إِذَا الْمَرْؤُ لَمْ يَدْنَسْ مِنَ اللَّوْمِ عَرَضُهُ فَكُلُّ رِدَاءٍ يَرْتَدِيهِ جَمِيلٌ***، والثاني: **صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنَسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسٍ***. فهل بدأ الناس يحسون بالقمر" (١).

حضور الشعر وتداخله في لغة السرد من خلال طريقة كتابته، ليس ترفاً لغوياً الغرض منه تزيين السرد بنمط لغوي مختلف، وليس مجرد وسيلة اعتمد عليها الراوي لتجنب الاستطراد المحوّل لغة الرواية إلى لغة تقريرية مفسرة خالية

(*) البيت لأبي نواس.

(*) البيت للسموعل.

(*) البيت للبحثري.

(١) سيدات القمر ، ص ٧٨.

د . أبو المعاطي خيري الرمادي

من البعد الحكائي الجاذب القارئ لاستكمال عملية القراءة؛ فهو كاشف لقدرات الشخصيتين (عزان، وأسماء)، ومجيب عن أسئلة القارئ عن الشخصيتين المتميزتين بقدرات أدبية، كما أن فيه استحضاراً لشخصيات: السموعل الذي ضرب بوفائه المثل، والبحثري المعروف بعدم نكران الجميل، وأبي نواس الشاعر الثائر على التقاليد، وهو استحضار يستدعي البحث عن العلاقة الجامعة بينها وبين (عزان وأسماء)، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى عن علاقة التمازج بينها وبين نص روائي معاصر.

وحضر الشعر في لقاء بين عزان ونجية، يقول الراوي: "أمسك عزان وجه

نجية بكلتا يديه، وردد لها أبيات مجنون ليلى:

أَنْبِرِي مَكَانَ الْبَدْرِ إِنْ أَفَلَّ الْبَدْرُ وَقَوْمِي مَقَامَ الشَّمْسِ مَا اسْتَأْخَرَ الْفَجْرُ
فَفِيكَ مِنَ الشَّمْسِ الْمُنِيرَةِ ضَوْؤُهَا وَلَيْسَ لَهَا مِنْكَ التَّبَسُّمُ وَالشَّعْرُ
لَكَ الشَّرْقَةُ اللَّالِئُ وَالْبَدْرُ طَالِعٌ وَلَيْسَ لَهَا مِنْكَ التَّرَانِبُ وَالنَّحْرُ
وَمِنْ أَيْنَ لِلشَّمْسِ الْمُنِيرَةِ بِالضُّحَى بِمَكْحُولَةِ الْعَيْنَيْنِ فِي طَرْفِهَا فُتْرُ
وَأُنَى لَهَا مِنْ دَلِّ لَيْلَى إِذَا انْتَثَتْ بِعَيْنِي مَهَاةَ الرَّمْلِ قَدْ مَسَّهَا الذَّعْرُ

فتضحك نجية مهابة الرمل؟ يداعب عزان وجهها: هي أجمل أنواع المهابة،

ومجنون ليلى يؤكد لك يا القمر أن جمالك هبة الخالق^(١).

شعر قيس بن الملوح المناسب لرومانسية الجلسة بين الحبيبين، صنع لوحة سردية بمفردات شعرية، ارتقت باللغة السردية، ومنحتها قدرات شعرية؛ فاللوحة التي قارن فيها قيس/ عزان بين الشمس ومحبوته ليلى/ نجية، لا يمكن الوقوف أمامها على أنها لوحة شعرية، قوامها المفردات الدالة والصور المعبرة، فوجودها داخل السرد يضفي عليها سمات سردية لا يمكن تجاهلها، لعل أهمها الوظيفة التواصلية الكشفية المبرزة دواخل الشخصيات أمام المتلقي، وأضفت هي على السرد سمات شعرية، لعل أهمها الوظيفة الجمالية، بالإضافة إلى حضور قيس بن

(١) سيدات القمر : ص ١١٣.

تجليات الحوارية

الملوح وليلى، وما يصحب ذلك من فضاء زمكاني، لا يمكن قراءة المشهد دون الوقوف أمامه.

ويحضر الشعر في لقاء آخر بين عزان ونجية، يقول الراوي: " ضمها عزان إليه بقوة: آه يا نجية .. بالقمر .. أريدك لي. همست نجية: ولكني لك. تتهد: لا لست لي تمامًا، الغير غير. أفلتت نفسها منه: كيف يعني الغير غير؟ قال: يعني الكائنات منفصلة يا نجية حتى في اتصالها وهذا أقصى أنواع العزلة. نظرت إليه باستنكار فابتسم لها: هل تذكرين ابن الرومي؟ ابتسمت: المتشائم؟ أذكره. ضمها ثانية: أتعرفين ماذا يقول:

أَعَانِقُهَا وَالنَّفْسُ بَعْدُ مَشُوقَةٌ إِلَيْهَا وَهَلْ بَعْدَ الْعِنَاقِ تُدَانُ؟
وَأَلْتَمُّ فَاهَا كَمَا تَزُولُ حَرَارَتِي فَيَسْتَنْدُ مَا أَلْقَى مِنَ الْهَيْمَانِ
وَمَا كَانَ مِقْدَارَ الَّذِي بِي مِنَ الْجَوَى لِيَشْفِيهِ مَا تَرَشَّفُ الشَّفَتَانِ
فَإِنَّ فُؤَادِي لَيْسَ يُشْفَى رَيْسَهُ سِوَى أَنْ تُرَى الرُّوحَانَ تَمْتَرِجَانِ

تنهدا معًا، ثم استرسل عزان: إن الشعراء الذين تغنوا بلذة الامتلاك لم يكونوا عشاقًا بل قناصين^(١).

برعت الروائية براعة كبيرة في استغلال الطاقات الخفية للشعر داخل سردها الروائي؛ فحضور ابن الرومي ليس حضورًا عشوائيًا، فهو حضور يناسب حالة القلق الوجودي الصوفي الذي يعاني منه عزان، وهو ما جعل الصورة السردية تتخطى حواجز الصورة الرومانسية الحاضرة في المفردات (ضمها، أعانقها، ألتم، ترشف الشفتان، الروحان تمترجان، فؤادي)، إلى صورة إنسانية معبرة عن ألم الاغتراب الوجداني. وقد أدى ابن الرومي _ شخصًا ذا ملامح نفسية خاصة _ دورًا كبيرًا في تشخيص هذه الصورة.

(١) سيدات القمر: ص ١٥٣.

د . أبو المعاطي خيري الرمادي

وورد الشعر _أيضاً_ في لقاء آخر بين عزان ونجية، يقول الراوي: "حين كانت آخر طبول عرس أسماء تدق كان عزان يتقلب على الرمل البارد مع نجية، يتأمل وجهها الذي لم ير في حياته شيئاً أجمل منه، ويردد لها أبيات المتنبي:

أُفْدِي ظِبَاءَ فَلَاةٍ مَا عَرَفَنَ بِهَا مُضَعُ الْكَلَامِ وَلَا زَجَّ الْحَوَاجِبِ
مَا أَوْجَهُ الْحَضْرَ الْمُسْتَحْسِنَاتِ بِهِ كَأَوْجِهِ الْبَدَوِيَّاتِ الرَّعَابِيِّ
حُسْنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِتَطْرِيهِ وَلِلْبَدَاوَةِ حُسْنٌ غَيْرُ مَجْلُوبِ

فتنفجر ضحكاتها المجلجلة في صمت الصحراء: هذا صاحبك إلهي اسمه المتنبي إلهي قلت لي عنه؟ فينتهد عزان: هو يا نجية هو، فتعود للضحك ويش الرعابيب هذه؟^(١)

أغنى الشعر هنا عن الوصف؛ فأبيات المتنبي المنتصرة للبدويات ذوات الجمال الفطري على الحضريات ذوات الجمال المصنوع، تبرز جمال (نجية)، وهي استكمال لجمالها الوارد في أبيات مجنون ليلي السابق عرضها، وكأننا بالأبيات تتحاور وتتكامل فيما بينها لصناعة صورة شعرية كبرى، وتتحاور مع السرد لصناعة صورة شعرسردية، أو سردشعرية، لا تقرأ بعيداً عن سيرة المتنبي شاعر الحل والترحال.

وحضر الشعر كذلك في لقاء بين عزان وابنته أسماء " جاءت أسماء العروس لزيارة أبيها الذي صرعه بعيد عرسها حمى غامضة لا تهدأ حرارتها، حين رآها عزان اتكأ على وسادة وطلب منها أن تقرأ له من ديوان المتنبي، انطلق صوت أسماء خافتاً في البداية ثم ازداد حماساً:

لِيَالِي بَعْدَ الظَّاعِنِينَ شَكُورُ طَوَالَ وَلِيلِ العَاشِقِينَ طَوِيلُ
يُبْنَ لِي الْبَدْرَ الَّذِي لَا أُرِيدُهُ وَيُخْفِينِ بَدْرًا مَا إِلَيْهِ سَبِيلُ
وَمَا عَشْتُ مِنْ بَعْدِ الْأَجْبَةِ سَلْوَةٌ وَلَكِنِّي لِلنَّائِبَاتِ حَمُولُ

(١) السابق: ص ١٦٢.

تجليات الحوارية

أشار لها أبوها بيده فسكنت، انتبهت لوهن يديه ولشعرات بيض في مفرقه فارتبكت" (١).

أبيات المتنبي التي اختارتها أسماء لتتلوها على أبيها، تحمل معنيين، الأول الربط بين مرض عزان وبعده عن نجية، والثاني ألم أسماء التي تزوجت ورحلت عن بيت أبيها. ومن هنا تكمن روعة الحضور الشعري داخل النص السرد، الذي تعددت دلالاته، وأصبحت لغته ذات دلالة مزدوجة، لا تتوفر للغة السرد.

ويحضر الشعر ضمناً في لغة السرد، فيحضر بيت امرئ القيس (وليلِ كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي) في قول الراوي: " وأرقتها كثيراً صورة امرئ القيس يطارده الليل الذي أرخى سدوله كموج البحر" (٢)، ويحضر قول المعري: (حَقَفِ الوَطءُ ما أَظُنُّ أديمَ الـ أرضِ إلّا مِنْ هَذِهِ الأَجسادِ) في قوله: " تعاطفت قليلاً مع عمى المعري، ولكنها لم تفهم شعره ولم تحب أن يكون أديم الأرض من بقايا الأجساد" (٣).

وهو حضور يناسب حالة التحول التي تحولت إليها (نجية) بعد علاقتها بـ (عزان)، الذي بث الحياة في خيالاتها الميتة عن الشعر والشعراء فأصبحت تحس " أرق المتنبي وطموحاته وإحباطاته كأنها طموحاتها وإحباطاتها هي نفسها، تخيلت البحترى جالساً على يمين المتوكل ينظران للبحيرة التي خلدها شعره" (٤).

إن حضور الشعر _ في مجمله _ داخل المحكي (سيدات القمر) ليس زينة لفظية، وليس تنوعاً لغوياً يقضي على ملل ديمومة السرد؛ فالسموئل، الذي يضرب بوفائه المثل، والبحترى الحاضر من خلال قصيدة (وصف إيوان كسرى)،

(١) سيدات القمر: ص ١٩٧.

(٢) السابق: ص ١١٤.

(٣) السابق: ص ١١٤.

(٤) السابق: ص ١١٤.

د . أبو المعاطي خيري الرمادي

التي عبر فيها عما بينه وبين الخليفة (المنتصر بالله) من جفاء، وحرصه على كرامته قبل الوصل والمال، وقيس بن الملوح المحب الولهان، والمنتبي الحكيم، وأبي نواس الثائر على الثوابت، جاءت أبياتهم لتؤكد أهمية الحب، وضرورة الوفاء للحبيب، وصون الكرامة مهما كانت درجة الحب، بالثورة على الذات لحفظ ماء وجهها. وهي معان تتجاوز مع المعنى العام للرواية، كما أن حضور الشعراء السابق ذكرهم، إعادة تحيين لهم ولأشعارهم، يفرض نفسه على المحكي في أثناء عملية القراءة، فلا يمكن تلقي الرواية، أو على الأقل علاقة عزان بنجية، بعيداً عن سير حياتهم، وهي سير تستحضر فضاء زمكانياً يفرض نفسه على الرواية، ويتحكم في تلقيها؛ فالاستشهاد " بالشعر يؤكد سلطة المقول السابق في المقول اللاحق" (١).

■ الأغنية الشعبية:

الأغنية الشعبية قصيدة غنائية " مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أميين، في الأزمنة الماضية، ولبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن" (٢)، ذات إيقاع موسيقى بسيط، وبناء لغوي أكثر بساطة، تعبر عن " وجدان الجماعة الشعبية، وتعلي من شأن مثلها العليا، وتصون القيم الخلقية التي تريد الجماعة أن تؤكد في نفوس أفرادها" (٣).

وردت الأغنية الشعبية في (سيدات القمر) مرتبطة بأسماء التي " لم تعد تخرج في بدايات شهر ذي الحجة، لتغني مع رفيقاتها: محمد هابط الوادي/ بلا ماي ولا زادي/ محمد هابط الجنة/ بنات الحور يجرنه" (٤)، بعد خطبتها. وهي من

(١) محمد أنقار: تجنيس المقامة، فصول مجلد ١٣، عدد ٣، ١٩٩٤م، ص ١١.

(٢) أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٥.

(٣) السابق: ص ٣٦.

(٤) سيدات القمر: ص ١٤٢.

تجليات الحوارية

أغنيات المناسبات الاجتماعية، ووظيفة هذا النوع من الأغنيات " كشف نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب ... في فترة من فترات الصراع الحضاري بين القيم القديمة الراسخة من ناحية، والتطور الحضاري الذي يغزوه ويفرض عليه أن يغير بعض مفاهيمه من ناحية أخرى"^(١)، وهي وظيفتها في (سيدات القمر)؛ فهي تشير إلى التحول في شخصية أسماء التي تخطت طوق الطفولة، وأصبح الخروج إلى الاحتفالات العامة من المحظورات، وتشير في تحاورها مع السرد إلى أن التراث الأصيل سيكون أحد أهم ضحايا التحولات الاجتماعية في المجتمع العماني.

■ الحكاية الشعبية:

هي نوع قصصي ليس له مؤلف؛ " لأنه حاصل ضرب عدد كبير من ألوان السرد القصصي الشفهي"^(٢)، المتداول داخل الجماعة الواحدة، والمعبر عن عاداتها وتقاليدها وقيمها. وهي متعددة الأنواع، فمنها: الحكاية الخرافية، والحكاية الهزلية، وحكاية الحيوان.

وردت حكاية الحيوان في (سيدات القمر) في المقطع الرابع بعد الخمسين، في حالة من حالات التنكر الاستيعادي التي انتابت عبد الله في أثناء رحلته إلى فرنكفورت. " أنا في حجر ظريفة في الحوش الشرقي من البيت الكبير، عيوني مفتوحة على القمر المكتمل في السماء، وظريفة تمسد شعري وتحكي: كانت عنزة تسكن في بيتها مع أولادها وأكبرهم زيد ورباب، وكل يوم تخرج من البيت بعد إرضاعهم، وتحذرهم قائلة: لا تفتحوا الباب لأي طارق، لئلا يأتيكم الذئب،

(١) عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص٤٠.

(٢) هادي نعمان الهيتي: ثقافة الأطفال، سلسلة عالم المعرفة، عدد (١٢٣)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس/آذار ١٩٨٨، ص ١٧٥.

د . أبو المعاطي خيري الرمادي

فياكلكم، ولكن إن طرقت أنا فسأقول: يو زيد، يو رباب، افتح لأمك الباب، في قرنائها حشيش حشيش، في ضروعها حليب حليب، فحينئذ تفتحوا الباب، فأطاعها الأولاد. وفي أحد الأيام سمع الذئب العنزة وهي توصي أولادها، ولما خرجت أخذ يدق الباب، ويقول: يو زيد يو رباب، افتح لأمك الباب، في قرنائها حشيش حشيش، في ضروعها حليب حليب، وغير صوته فانخدع الأولاد وفتحوا الباب فأكلهم الذئب. حين عادت الأم أخذت تطرق الباب بلا فائدة وهي تردد: يو زيد يو رباب، افتح لأمك الباب، في قرنائها حشيش حشيش، في ضروعها حليب حليب، وعندما لم يجيبها أحد نطحت الباب بقرونها ودخلت فلم تجد زيدا ولا رباب. خرجت العنزة راضة تبحث عن أولادها، فمرت على عنكبوت ثم مرت على خراف وسألتهما، والكل ينفي رؤية أولادها، حتى مرت على حمامة فحين سألتها قالت: الحمامة الذئب مر من هنا وكان بطنه كبيرا لا بد أنه أكل أولادك، إلحقي به، ستجدينه نائما عند الحصا، فأسرعت العنزة للحداد وطلبت منه أن يحد قرونها حتى أصبحت كالسكين، ثم ذهبت حيث نام الذئب فنطحته بقرونها وشقت بطنه فخرج أولادها، ورجعت معهم للبيت"^(١).

حكاية العنزات الثلاث، المبيّنة دور الأم في حياة أبنائها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بشخصيات الرواية، لا سيما شخصية عبد الله الذي فقد أمه طفلاً، وتكفلت جارية أبيه (ظريفة) برعايته، وشخصية نجية التي ماتت أمها، ثم أبوها، فتكفلت برعاية أخيها مريض التوحد. كما أنها ترتبط كثيراً بشخصية (حفيظة) وبناتها مجهولات الأب.

إن الحكاية الشعبية في مكانها مصباح يلقي ضوءه على شخصيات الرواية، ليجذب انتباه المتلقي إليها، فيدخل إلى عوالمها النفسية من خلال معطيات

(١) سيدات القمر: ص ٢٠٨، ٢٠٩.

تجليات الحوارية

الحكاية ودلالاتها الاجتماعية والثقافية. وهذا ما يجعل العناصر المشكلة الرواية في حوار دائم من بداية العمل إلى نهايته.

■ المثل:

الأمثال فصيحة أو شعبية، أقوال سائرة مأثورة مرتبطة بحكاية معلومة أو مجهولة، تعبر عن مخزون حضاري وتترجم روح الجماعة وفلسفتها في الحياة، تمتاز " بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم"^(١).

استحضرت الرواية العديد من الأمثال الشعبية، انطلاقاً من أن المثل " جملة موجزة بليغة تلخص حادثة أو واقعة فتكون دليلاً لها أو مخبراً عنها، وموحية بها"^(٢).

وردت الأمثال كلها على لسان (ظريفة) أو مرتبطة بها، باستثناء مثل واحد ورد على لسان (سالمة)، وتنوعت بين العامي والفصيح. فهي تتبادل الحديث مع (سالمة) والدة (ميا) بالأمثال، وتعلق على تصرفاتها وتصرفات ابنها (سنجر) و(عبد الله) ابن سيدها سليمان بالأمثال " *تمشي الريول تحب مين الفواد محب ومين ما اشتهى على كود وتع* " (أي تمشي الأرجل مسرعة إلى حيث تحب، وحين لا أشتهى أشعر بالتعب ص ٢٢ / *الحباب العواد* " ص ٢٢ / *اللي يودك وده واللي يباك أبغيه واللي يصد بروحه شورى عليك أدعيه* " (أي من يودك بادلده الود، ومن يصد نفسه عنك أشير عليك بتركه) ص ٢٢ / *اعط المريض شهوته والمعافي الله* " ص ٢٢ / *الحمار لما يشبع يرفس* " ص ٢٢ / *المحبوب محبوب جاء*

(١) أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣م، ص ٦١.

(٢) إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنىات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨م، ص ٦٢.

د أبو المعاطي خيرى الرمادى

ضحى وجاء غروب والرامد رامد جا حاش وسامد" (أي المحبوب يظل محبوباً مهما طال الوقت الذي يجيء فيه: ضحى أو عند الغروب، وغير المحبوب يظل غير مرضي عنه مهما اجتهد في الحصاد والسماذ) ص ٢٤ / " آفتي معرفتي راحتى ما أعرف شيء" ص ٣١ / الشمس ما تغطيها كف" ص ٤٨ / " اللى ينقد يطيح المنقود فيه" (أي من يبتعد الناس يصاب بما انتقدهم به) ص ٥٩ / " دابة الشقاء للشقاء" ص ٩٦ " لا فى العير ولا فى النفير" ص ٥٩.

الأمثال فى الرواية وسيلة نقد وإقناع وتفسير، اعتمدت عليها (ظريفة)، لتؤكد صحة كلامها، وتقوي حجتها، واستغلتها وسيلة للتعبير عما لا يمكن الإفصاح به صراحة، وهو استغلال مناسب لمكانتها داخل المتخيل السردي، كما أنها بأبعادها الرمزية، وعفويتها، ومناسبتها للبيئة القروية، وواقعية القول المحاكي للواقع، عامل من عوامل الحوارية داخل النص المحكي.

■ الأسطورة:

الأسطورة فى أبسط معانيها " ما كتبه الأقدمون أو تركوه من روايات وحكايات، وهي فى الأغلب أحداث خارقة للعادة وأباطيل"^(١)، وسبب قيمتها فى حياتنا أنها " تفسر الماضى والحاضر وكذلك المستقبل"^(٢).

حضرت الأسطورة فى (سيدات القمر)، فى حديث بين خالد وزوجه أسماء عن الأرواح المشطورة الباحثة عن شطرها المنفصل بغية الاكتمال، وأن فكرة الانتشار قال بها ابن حزم الأندلسي. " يا أسماء إنه يستند إلى أسطورة قديمة: كان الناس جنساً واحداً: ذكراً وأنثى فى الوقت نفسه وهم أبناء القمر، لكل إنسان أربع أيد وأربع أرجل ورأسان، لكن الآلهة خافت من نفوذ هؤلاء الناس فشطرتهم

(١) طلال حرب: أولية النص .. نظريات فى النقد والأسطورة والأدب الشعبى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط ٢، ١٩٩٩م، ص ٩٢.

(٢) كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكى عبد الحميد، مراجعة عزيزة حمزة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ١، ١٩٨٦م، ص ٥.

تجليات الحوارية

شطرين، وبقي مكان السرة في البطن تذكيراً لهم بهذا الانفصال، وهكذا أصبح الناس جنسين، ويبحث كل شطر عن شطره الضائع ليتحد به من جديد"^(١).

الأسطورة هنا، بما فيها من معطيات ميتافيزيقية تجمع تصرفات نساء الرواية، فجلهن يؤمن بالسحر علاجاً، ووسيلة لتفريج الكروب؛ ف (سالمة) تلبس ابنها خرزة زرقاء لتحميه من الموت الذي اختطف أخاه من قبل، وترفض زراعة الريحان في حديقة بيتها، حتى لا يجلب الأفاعي، و(ظريفة) تذهب بالطعام إلى جنية تعتقد أنها تسكن تحت صخرة في أطراف القرية، قريباً تستجلب به رضاها، كي لا تؤذي (لندن) ابنة سيدتها (ميا)، "يا بقيعوة يا بقيعوة.. هذا أكلك ودعي لنا أكلنا، هذا نصيبك ودعي لنا نصيبنا، هذا من خراثة(*) ميا بنت سالمة، دعيتها في حالها ولا تضريها ولا تضري المولودة"^(٢)، وترجع سبب وفاة (فاطمة) أم عبد الله إلى غضب شيخ الجن عليها، بعدما خلعت شجرة الريحان الذي كان يسكن وأهله تحتها، و(شنة) أيضاً تربط بين وفاتها/ اختفائها وبين الساحر الذي سحرها.

يرتبط بالأسطورة الخطاب الفنتاستيكي الحاضر بقوة في الرواية التي تجاور _ في غير موضع فيها _ العجائبي والغرائبي، والعجيب والغريب، والخرافي من خلال عوالم الجن، والسحر والسحرة، والتفسيرات غير المنطقية للعديد من القضايا. وهو حضور مناسب للفضاء الزمكاني المسيطر على الجزء الأكبر من الرواية، فضاء القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين في عمان، وفضاء الصحراء حيث البدو المتمسكين بطابع حياتي خاص.

إن الأجناس الأدبية الكثيرة المتجاورة في الرواية، تصنع كتلاً سردية متنوعة، لكل كتلة بعدها الأيديولوجي المختلف، وهو اختلاف ينتج عنه _ بجوار التحاور

(١) سيدات القمر: ص ١٧٦ ، ١٧٧.

(*) الخراثة: النفاس وما يستتبعه من طعام خاص.

(٢) سيدات القمر : ص ٥٩.

د . أبو المعاطي خيري الرمادي

السردية _ تحاوراً فكرياً يثري النص الروائي الديالوجي، وبميزه عن النص المونولوجي؛ لأن الأجناس التعبيرية المتخللة " خطابات ثنائية الصوت ذات صيغة حوارية داخلياً، فيها جميعها توجد بذرة حوار كامن غير منتشر، مركز على نفسه، وهو حوار صوتين ومفهومين للعالم، وحوار لغتين أو عدة لغات"^(١).

٢.٤ الأجناس غير الأدبية:

▪ القرآن الكريم:

حضر القرآن الكريم في غير موضع من الرواية حضوراً مباشراً وغير مباشر، فحضرت ثلاث آيات من سورة الهمزة ﴿وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ (١) الَّذِي جَمَعَ مَالًا وَعَدَّدَهُ (٢) يَحْسَبُ أَنَّ مَالَهُ أَخْلَدَهُ (٣)﴾ لتعبر عن موقف زايد بن منين من الأغنياء " نظر إليّ شذراً حين أخذنا نردد الآيات"^(٢)، وحضر القرآن الكريم حضوراً غير مباشر من خلال التناص غير المباشر مع الآية الكريمة ﴿وَلَهُ مَا سَكَنَ فِي اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (الأنعام/١٣)، في أثناء حديث عبد الله عن الصداق الذي ألم به " كان أبي يضع يده على رأسي، تمتص الصداق منه، يضعها ويقول: ﴿وله ما سكن في السماوات والأرض﴾، فيسكن رأسي ويذهب ألمه"^(٣)، ومن خلال التناص مع الآية الكريمة ﴿وَهَزِي إِلَيْكَ بِجِدْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا﴾ (مريم/٢٥) في أثناء إقناع أسماء أختها ميا بأهمية التمر للنفساء "تعالى يا ميا، أثبت الطب الحديث أن التمر مفيد للنفساء، مثلما ورد في القرآن حين هزت السيدة مريم النخلة فتساقط عليها رطباً جنياً"^(٤)، ومن خلال التناص مع الآية الكريمة ﴿فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا﴾ (الشمس/١٣) في أثناء حديث ظريفة عن طيبة فاطمة أم عبد الله " الله يرحمها

(١) الخطاب الروائي: ص ١٧.

(٢) السابق: ص ٦٦.

(٣) سيدات القمر: ص ١٣٧.

(٤) السابق: ص ٢٤.

تجليات الحوارية

كانت في حالها ناقة الله وسقياها، لكن الناس ما ترحم" (١)، ومن خلال التناص مع الآية الكريمة ﴿أَلَا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللَّهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾ (يونس/٦٢)، في أثناء الحديث عن سمت مروان الملقب بالطاهر "تدلهت البنات بمشيته الهويئا، مشية من لا خوف عليهم ولا هم يحزنون" (٢)، ومن خلال التناص مع الآية الكريمة ﴿لَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ﴾ (إبراهيم/٤٢)، في أثناء حديث أم الشيخ سعيد عن حادثة موت فاطمة أم عبد الله "إن كل إنسان يقدم في أخراه على ما قدم في دنياه، وإن الله يمهل ولا يهمل" (٣).

▪ الحديث النبوي الشريف:

حضر الحديث النبوي الشريف حضوراً مباشراً في موضع واحد في أثناء دفاع أسماء عن صحة معارفها الدينية، وخطأ الاعتقاد القائل بعزل المرأة النفساء حتى تتطهر. عن أبي هريرة -رضي الله عنه- قال: بينما رسول الله - صلى الله عليه وسلم- في المسجد فقال: يا عائشة ناوليني الثوب، فقالت: إني حائض، فقال: حيضتك ليست في يدك" (٤)، وحضوراً غير مباشر في موضوعين في أثناء الحديث عن سمات شخصية مروان " وحفظ مروان الطاهر الحديث الشريف الذي يدل على أنه من الذين يظلمهم الله بظلمه يوم لا ظل إلا ظله، لأنه نشأ في طاعة الله، ولأن قلبه معلق بالمسجد" (٥)، " هو الذي سيظلمه الله بظل العرش" (٦)، وهو تناص غير مباشر مع الحديث القدسي " سبعة يظلمهم الله بظلمه يوم لا ظل إلا ظله".

(١) السابق: ص ٥٩.

(٢) السابق: ص ٢٠١.

(٣) السابق: ص ١٩٩.

(٤) السابق: ص ٣٤.

(٥) السابق: ص ٢٠٠.

(٦) السابق: ص ٢٠١.

د . أبو المعاطي خيرى الرمادي

حضور القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف بين طيات السرد الروائي وسيلة لابتنكار دلالات لغوية جديدة، لها ارتباطها بأحداث الرواية، وبطبيعة الشخصيات والأيدولوجيا المحركة لها. وهو بهذا - لا سيما غير المباشر منه- يدفع المتلقي لاستحضار الآية أو الحديث أمامه في أثناء عملية القراءة، ومحاولة فهم لغة السرد من خلال معطياتهما، ما يفتح بابًا للتحاور بين اللغتين.

■ التاريخ:

اهتم المتخيل الحكائي (سيدات القمر) بحدثين تاريخيين غيرا طبيعة الحياة في المجتمع العماني، الأول الاتفاقية الثانية لحظر الاتجار في الرقيق عام ١٨٤٥م، التي وقعها السيد سعيد بن سلطان مع الحكومة البريطانية، التي لم تفلح في القضاء على هذه التجارة المهيئة، والثاني معاهدة السيب ١٩٢٠م، التي قسمت عمان إلى قسمين: "عمان الداخل وتحكمها الإمامة، وحكومة مسقط وبعض المناطق الساحلية، ويحكمها السلطان المدعوم من الإنجليز"^(١)، لكنها لم تدم طويلًا؛ فبسبب توقيع السلطان اتفاقية مع شركة بريطانية للتنقيب عن البترول في أراضٍ خاضعة لحكم الإمام غالب الهنائي اشتعل فتيل الحرب بين العمانيين، واضطر الإمام غالب إلى الاعتصام بالجبل الأخضر.

لم يأت الحدثان عبثًا على المتخيل الحكائي؛ فقد نجح السارد في تضييرهما مع الخيالي بحرفية جعلتهما جزءًا من أجزاء الرواية، بتركيزه على علاقتهما بشخصيات الرواية، فرغم توقيع السيد سعيد بن سلطان على اتفاقية منع التجارة في الرقيق ظل العبيد يتدفقون على بلاده من كل صوب وحذب، وظلت مآسيهم ترسم تاريخهم في عمان، وبسبب هزيمة الإمام ترك (عيسى بن الشيخ علي) وطنه وهاجر بأسرته إلى مصر، مثل آلاف الأسر العمانية.

(١) سيدات القمر: ص ١٣١.

تجليات الحوارية

لقد أثبتت (سيدات القمر) أن الأحداث والشخصيات التاريخية لا ينتهي دورها وقيمتها بانتهاء وجودها التاريخي، وأن لها دلالتها الديمومية القابلة للحضور الجديد في قوالب أدبية أخرى، وأثبتت _ أيضاً _ أن التاريخ في الرواية الحوارية له شكل خاص؛ فهي تعرض " الحكاية التاريخية الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة، مما يجعلها ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي في تصوير الواقع الأيديولوجي والثقافي"^(١).

لقد عملت الأجناس التعبيرية المناسية في الرواية على إقامة حوارية بين الأجناس التعبيرية المتنوعة، كما عملت على إيجاد تعددية صوتية، وأقامت حواراً مع الواقع، وحوارت المعرفة القديمة الجديدة وأعدت إنتاجها في وعاء حكايتي حديث استطاع استيعابها، هو الرواية.



٥. الحوار مع الموروث العربي والغربي:

استحضرت جوخة الحارثي في روايتها التراث العربي، ممثلاً في كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي الذي شغل حضوره المباشر وغير المباشر، مساحة لا بأس بها في الرواية، وكتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، وكتاب كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية لـ عمر بن مسعود المنذري، وكتاب الزهرة لأبي بكر محمد بن داوود الأصبهاني، وكتاب فاكهة ابن السبيل للربستاني، وكتاب تحفة الأعيان في تاريخ أهل عمان للشيخ السالمي، ومسند الإمام الربيع بن حبيب، وكتاب المستطرف في كل فن مستظرف لبهاء الدين الأبهسي، وديوان عنتر، وقصص الأنبياء، والعقد الفريد لابن عبد ربه، وبهامشه زهرة الآداب وثمر الألباب للقيرواني.

(١) أسلوبية الرواية (مدخل نظري): ص ٤٥.

د . أبو المعاطي خيرى الرمادي

وحضور هذه الكتب دون غيرها أراه مقصوداً؛ فالأول مرتبط في العقل الجمعي العربي بجرأة صاحبه، والخروج على المؤلف، والتأويل الجديد المخالف للراسخ، والثاني مرتبط بالانفتاح على الآخر، والثالث يدور محتواه في جزء كبير منه عن التداوي بحركة النجوم، والرابع يتغنى جزء كبير منه بالعشق والغزل، وهي كتب تتحاور مع الفكرة العامة للرواية، وحالة الحب المسيطرة على شخصياتها، والخامس والسادس والسابع لعمانيين، يثبت حضورها في الرواية دوراً لعمان في المنجز الفكري العربي، وبقيّة الكتب في حضورها داخل السرد دعوة غير مباشرة للمواصلة بين التراث والمعاصرة، لذا - في رأيي - لم ينحصر دورها في التناص النصي المباشر وغير المباشر، بل تخطى ذلك إلى الحضور الفكري والأيدولوجي، كما أنها تستحضر عصرين مختلفين، الأول العصر الأندلسي، والثاني العصر العباسي، وهما عصران يمثلان تحولاً في الحضارة العربية، وفي المجتمعات العربية، وهو استحضار لا يمكن قراءة رواية التحولات الاجتماعية (سيدات القمر) دون الوقوف أمامه؛ فعند قراءتنا لنتاج أدبي " فإننا نتواصل مع الذاكرة الأدبية، ذاكرتنا الخاصة، وذاكرة المؤلف، وذاكرة النتاج نفسه؛ فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها، وحتى سواها، تكون حاضرة في قراءتنا، وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى"^(١).

بجوار الموروث العربي يحضر الموروث الغربي، في أثناء الحديث عن خولة الرافضة الزواج من أجل ابن عمها ناصر المبتعث إلى كندا " إنها فرجينى في قصة بول وفرجينى، وليلى في قصة المجنون، وجوليت في قصة روميو وجوليت"^(٢)، وهو حضور يشير إلى التشابه بين (خولة)، شخصية من ورق، وبين

(١) تزفيتان تودروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي ، بيروت،

ط١٩٨٦م، ص٩٤.

(٢) سيدات القمر: ص ١٨٤.

تجليات الحوارية

فرجيني وليلى وجوليت، وإلى الترابط بين الإبداعات داخل الجنس الأدبي الواحد، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يشير إلى تحاور الأجناس والأنواع الأدبية.

النتائج:

بعد هذا الإبحار في رواية سيدات القمر، تخلص الدراسة إلى:

أولاً: يقوم النص الحوارية (سيدات القمر) على أكتاف مجموعة مفردات، هي: تعدد الأجناس الأدبية (الوصية، والممثل، والأسطورة، والشعر)، وغير الأدبية (القرآن الكريم، والحديث الشريف، والتاريخ) داخلها، وتعدد اللغات وتنوعها من خلال التهجين والأسلبة، وتعدد الرواة، وحضور الموروث، والحوارات الخاصة، والتنوع الأيديولوجي.

ثانياً: تفرض مفردات الحوارية على الرواية تعدد الشخصيات؛ فالأماكن والأزمان المتعددة والمتنوعة، والأجناس الأدبية وغير الأدبية، والموروث، ترتبط بها شخصيات، لذا اقترب عدد الشخصيات في الرواية من الخمسين شخصية، بعضها غير مؤثر في حركة السرد، لكنه موجود.

ثالثاً: تعدد الرواة في الرواية الحوارية، يفرض عليها تداخل الأزمان، وتعدد الأماكن؛ فلكل راوٍ فضاءه الزمكاني الذي يرى من خلاله الأحداث، وهو ما يميزها عن الرواية المونولوجية.

رابعاً: لا تختلف مضامين الروايات الحوارية عن الروايات المونولوجية، الاختلاف بينهما فقط في طريقة تناول الفكر ومعالجتها بطريقة ثلاثية حالة التطور الفكري الراضة لفكرة القطب الواحد.

خامساً: كتبت الحارثي روايتها من خلال وعي كامل بمفهوم الحوارية، فاستطاعت الإمساك بخيوط اللعبة السردية كلها وتحريكها وفق رؤية واضحة، كي تنتج نصاً حوارياً.



المصادر والمراجع:

١. إبراهيم خليل: بنية النص الروائى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط (١)، ٢٠١٠م.
٢. إبراهيم صحراوي: السرد العربى القديم (الأنواع والوظائف والبنىات)، الدار العربىة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨م.
٣. أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعبير المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣م.
٤. أحمد مرسى: الأغنية الشعبية ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.
٥. إدريس قصورى: أسلوبية الرواية.. مقارنة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط(١)، ٢٠٠١م.
٦. أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنگراد، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، ط(١)، ٢٠٠٢م.
٧. ترفيتان تودروف: نقد النقد، ترجمة سامى سويدان، مركز الإنماء القومى، بيروت، ط (١)، ١٩٨٦م.
٨.: ميخائيل باختين المبدأ الحوارى، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربىة للدراسات والنشر، ط (١)، بيروت، ١٩٩٦م.
٩. جوخة الحارثى: سيدات القمر، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠م.
١٠. جميل حمداوى: أسلوبية الرواية (مدخل نظرى)، منشورات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط(١)، ١٩٨٩م.
١١. جوليا كرسنيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩٦م.

تجليات الحوارية

١٢. حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط(١)، ١٩٨٩م.
١٣. سيد إسماعيل ضيف الله: السرد بين الشفاهية والكتابة دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ٢٠٠٨م.
١٤. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط(١)، ١٩٩٣م.
١٥. صلاح الدين الهادي: الأدب في عصر النبوة والراشدين، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٧م.
١٦. صلاح صالح: سرد الآخر.. الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط(١)، ٢٠١٣م.
١٧. طلال حرب: أولية النص .. نظريات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط(٢)، ١٩٩٩م.
١٨. طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٦م.
١٩. عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
٢٠. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
٢١. عمر بن مسعود السليفي: كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية، المكتبة العلمية الفلكية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م.
٢٢. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط (١)، ١٩٩٩م.
٢٣. كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة شاکر عبد الحميد، مراجعة عزيزة حمزة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط (١)، ١٩٨٦م.

د أبو المعاطي خيرى الرمادى

٢٤. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ٢٠٠٠م.
٢٥. ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط (١)، ١٩٨٦م.
٢٦.: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط (١)، ١٩٨٧م.
٢٧.: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط (١)، ١٩٨٨م.
٢٨. نضال الصالح: معراج النص، منشورات دار البلد، دمشق، ط (١)، ٢٠٠٣م.
٢٩. نهلة فيصل أحمد: التفاعل النصي التناسية (النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ٢٠١٠م.
٣٠. هادي نعمان الهيبي: ثقافة الأطفال، سلسلة عالم المعرفة، عدد (١٢٣)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس/آذار ١٩٨٨م.
٣١. والاس مارتين: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٨م.

المعاجم:

- ١- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط (١)، ٢٠١٠م.

المجلات:

- ١- رشيد وديجي: نظرية التناص في النقد الأدبي المعاصر: النقد الغربي نموذجًا، مجلة العاصمة، المجلد الثامن، ٢٠١٦م
- ٢- عمار أحمد : الطريق إلى عدن.. تعدد الرواة والميتامكان، دراسة تحليلية في الشكل والدلالة، مجلة التربية والعلم، مجلد ١٤، عدد ٤، ٢٠٠٧م
- ٢- محمد أنقار: تجنيس المقامة، فصول، مجلد ١٣، عدد ٣، ١٩٩٤م.

تجليات الحوارية

٤- محمد بوعزة : البوليفونية الروائية، معهد الإنماء العربي، مجلد ١٧، العدد ٨٣، ١٩٩٦م.

٥- نورة بعيو: التشخيص الفني للغة في الرواية.. واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجًا، مجلة الممارسات اللغوية، عدد (٢٥)، ٢٠١٤م.

الرسائل العلمية:

١- إيمان مليكي: الحوارية في الرواية الجزائرية. الغيث لمحمد ساري، ومرايا منتشبية لعبد الملك مرتاض، ودم الغزال لمرزاق بقطاس" نماذج، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة العقيد الحاج لخضر، ٢٠١٣م.

٢- نسبية رافع: الحوارية في الخطاب الروائي. أصابع لوليتا لوسيني الأعرج أنموذجًا، رسالة ماجستير، كلية الحقوق، جامعة أمحمد بوقرة، ٢٠١٦م.

٣- وافية مربيبي: الحوارية في الخطاب الروائي، الخباء والباذنجانة الزرقاء لميرال الطحاوي كنموذجين، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامع الجزائر، ٢٠٠٧م.

المواقع الإلكترونية:

١- آمنة بلعلي: الحوارية عند حبيب السائح.

[/www.benhedouga.com/content](http://www.benhedouga.com/content)

٢- جميل حمداوي: اللغة في الخطاب الروائي العربي

<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles>

٣- شكير فيلالة : تمثلات الحوارية في رواية أرض السواد.

azaheer.org/vb/archive/index.php/t-18990.html

٤- شكير نصر الدين: باختين رائدًا لتحليل الخطاب.

[/https://www.pdf-archive.com/2016/04/07/compressed](https://www.pdf-archive.com/2016/04/07/compressed)

* * *