د. نجم عبد الله كاظم

مشكلة الحوار في الرواية العربية

دراسة

د. نجم عبدالله كاظم
أستاذ النقد والأدب المقارن والحديث

مشكلة
الحوار في الرواية العربية

دراسة

منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات
ص. ب: 4321 هاتف: 5565588 الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
E-mail:ew1984@emirates.net.ae

مشكلة
الحوار في الرواية العربية

الكتاب: مشكلة الحوار في الرواية العربية
الكاتب: د. نجم عبدالله كاظم
الناشر: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ـ الشارقة
الطبعة الأولى: 2004
جميع الحقوق محفوظة

إهداء

إلى ..

أمي .. والوطن

تكفيراً عن فراق سبع سنوات عنهما

د. نجم عبدالله كاظم

هذا الكتاب

توسيع لبحث بنفس العنوان فاز بجائزة راشد بن حميد للثقافة والعلوم / الدراسات الأدبية للعام 2002 في دولة الإمارات العربية المتحدة .

مقـــدمة

في ورقة بحثية صغيرة وبضع مقالات تعود إلى الثمانينات، تعرضنا لأسباب ما كان يكتنف الكتابة الروائية في العراق من مواطن ضعف، حتى مع وجود المتميز من الأعمال والحرفيّ من الروائيين، مما اعتقدنا أنه ينطبق بهذه الدرجة أو تلك على التجربة الروائية العربية في الفترات السابقة على زمن كتابتنا بشكل عام، وفي أقطار عربية بعينها قبل عقدين من الزمن بشكل خاص. في بحث هذه المسألة وجدنا في حينها، ومن وجهة نظرنا بالطبع، أن مواطن الضعف وأسبابه تتوزع على قسمين أو فئتين: الفئة الأولى تشمل ما نسميها الأسباب الخارجية، ونعني بها ما حول الرواية، أي ما يمسّ طبيعة جنسنا أو إنساننا أو مجتمعنا العربي عموما، والوسط الذي نشأ أو ينشأ فيه هذا الفن، وهذه لا تكاد تكون موجودة الآن بعد تجاوز الرواية العربية لهذا الواقع بنهضتها في الربع الأخير من القرن العشرين. أما الفئة الثانية من مواطن الضعف وأسبابه، والتي لا تزال موجودة غالباً في الرواية العربية، على المستوى الفردي على الأقل، أي على مستوى روائيين بعينهم أو روايات بعينها، فتشمل ما يتعلق بالجنس الأدبي نفسه، وبعملية الخلق وصنعة الرواية بالتحديد، وهي الأسباب ومواطن الضعف التي تستحق أن تُدرس وتُناقَش في كل أدب وفي كل وقت. ولأنه لم يكن لدراسة واحدة أن تدرس وتناقش كل هذه المشكلات من دون أن يمسّ الدراسة تعميم مخلٌ وغير أكاديمي، فقد رأينا في حينها أنْ ندرس واحداً منها، نعني الحوار متمثلاً بشكل خاص في قدرته أو عدم قدرته على الإقناع، ونحن نعتقد أن "الإقناع" هو ذلك الشيء السحري الذي قد لا نتمكن من وضع اليد عليه بحثاً أو نقداً أو رؤية،

ولكننا جميعاً نسعى إليه حين نكتب إبداعياً ونقدياً، بل في كل كتابة وربما في كل عمل نقوم به. واليوم حين نعود إلى موضوع (الحوار) هذا في العمل الروائي، وإزاء ما قيل وكُتب كثيراُ عن عامية الحوار وفصحاه في الكتابة الإبداعية، ومن خلال الرجوع إلى العشرات من الروايات العربية، تطرح نفسها أمامنا فرضية مفادها أن الحوار قد لا يتوقف نجاحه وتحقيقه للإقناع على استخدام الكاتب في كتابته له العامية تحديداً أو الفصحى تحديداً فقط، كما رأى الكثيرون، بمعنى أن التوفيق والإخفاق فيه قد لا يكونان إلا بشكل جزئي بسبب عاميته أو فصحاه، بل إن مرجع ذلك هو أبعد من حدود العامية بذاتها أو الفصحى بذاتها، هو بشكل أساس، وبحدود تعلق الأمر باللغة يعود إلى انتقاء اللغة (المناسبة) له، وضمن ذلك المناسبة للشخصيات الناطقة به، ولكل العمل الروائي وأجوائه وطبيعته، وبمعزل عن عامية هذه اللغة أو فصحاها. وعليه وفي المقابل فإن الإخفاق الذي نراه كثيراً في الأعمال الروائية، وأكثر من ذلك في المسرح والدراما التلفزيونية وربما القصة القصيرة، لا يكون إلا بشكل جزئي بسبب ازدواجية اللغة عندنا نحن العرب، كما يصفها اللغويون، نعني استخدامنا جميعاً للعامية والفصحى، في حياتنا وفي عملنا وربما في درسنا المدرسي والأكاديمي. وتكتسب هذه الفرضية مشروعيتها من أن المبدع الواحد ينجح أحياناً في حوار عمل روائي بعينة ويخفق في عمل روائي آخر في الوقت الذي يستخدم فيه العامية فقط أو الفصحى فقط في كلا العملين.

الأهم من ذلك، تأسس لدينا احتمال أنْ يتعدى هذا النجاح أو الإخفاق في الحوار هوية أداته اللغوية أو نوعها إلى الحوار ذاته أو بكُليته بمفرداته وطوله وأسلوبه ومستواه، ونوعه عامياً أو فصيحاً، ومناسبته للمتكلم، ووظيفته فكرياً ورمزياً وتقنياً وسردياً ووصفياً، ودوره في رسم الشخصيات... الخ. أي أن الأمر أبعد وأعمق من الربط بينه وبين كونه عامياُ أو فصيحاً، مع ما يكون لذلك بالضرورة من علاقةٍ به بالطبع وخاصة في أعمال بعينها. ولعل مما يثبت هذا الذي اقترب من أن يتأسس أيضاً لدينا، هو أن الإخفاق وافتقاد الإقناع تحديداً

يتعدى حدود المشهدية الروائية إلى الحوار ذاته بمعزل عن محيطة الفني الذي يأتي فيه، كما يتمثل لدينا مثلاً في الأعمال الدرامية والتلفزيونية المصرية التي تستخدم العامية غالباً بالطبع، وأحياناً المغرقة في عاميتها، خاصة حين تكون تلك الأعمال قائمة في مضمونها وموضوعها وشخصياتها على المحلية في أضيق مستوياتها. ولنا أن نتذكر أدلةً على ذلك تهافت الحوار في الكثير من تلك الأعمال الدرامية واخفاقه في تأديه الوظيفة الفنية أو الموضوعية في الوقت الذي نسمع فيه في حوارات تلك الأعمال ما نسمعه في الشارع، وعليه فمن المفترض، تأسيساً على الربط السطحي بين الحوار وكونه عامياُ أو فصيحاً وأن العامية هي مفتاح نجاحه الرئيس، أنْ يكون مقنعاً وموصلاً ومفيداً. فمن أمثلة ذلك نذكر المدخل التقليدي لجلّ المسرحيات المصرية "أيوه جاي"، والعبارات المكررة "إهده بس إهده"، و"بالراحة ياللي بتخبط"، و"ألو.. بتقول إيه ؟ بتقول بابا جاي النهارده بدري وعايز بشوفني عشان يتأكد بنفسه... ؟"، و"الحكاية طويلة بقا حاحكيها لك بعدين"، و"الكوازة دي مش لازم تتم"، و"كتب الكتاب الخميس الجاي" و"– إزاي تكلمني بالشّكل ده يا ولد ؟ – بس يا بابا أنت علمتنا الصراحة دايما "و"– هي إيه الحكاية، أنت مالك النهارده ؟ – ما أنا بحكيلك من الصبح" و"–إنتِ كنتِ فين؟ – كنت عند وحدة صاحبتي".. والأمر يتعدى مثل هذه العبارات المكررة في الكثير من الأعمال الدرامية، لتأتي حوارات، أو مقاطع أو جمل حوارية بعيوب وأخطاء تنم عن إهمال وعدم الوعي بهذا العنصر أو الوسيلة الفنية أو عدم إعطائه الأهمية أو العناية الكافية، خصوصاً أن غير قليل منها يرد في أعمال معروفة ولكتّاب معروفين ويفترض أنهم جادون، كالأمثلة الآتية:

"– ما قلتليش رأيك باللي سمعته ؟".

"– ما أنت عارف أنا ما بحبش أقول رأيي في الزحمة."

"– إنتِ يعني حتشتغلي إيه لما تكمّلي دراستك ؟".

"– أنه مابحثش عن شغل.. أنه ببحث عن دوري في الحياة."

"–ما سألتني عملتِ إيه في المنصورة ؟".

"– آه صحيح.. عملتِ إيه ؟".

"– حا احكيلك بعدين."

"– إنت مش زي البنات يا بنتي".

"– تقصد إيه يا بابا ؟ تقصد إنّك خايف عليّ من نفسي ؟".

"– لا، أقصد إنُّه مفيش بنت بجمالك."

من هنا جاءت ورقتنا هذه عن الحوار، وأسراره وما قد يكمن وراء نجاحه أو إخفاقه مما يقود إلىَ أن يسهم في النتيجة في نجاح العمل الإبداعي كله أو إخفاقه، منطلقين من رؤيتنا له على أنه"مشكلة"، على الأقل في الرواية العربية، فكان عنوان الورقة "مشكلة الحوار في الرواية العربية"، آملين أن تسهم لا في تقديم حلول بالضرورة، بل في أن تثير الإشكالية ومظاهرها وما نراها مسبباتها وكلَّ ما من حولها مما قد يفتح أبواباً لطرح حلول، وما بين ذاك الادعاء وهذا الإقرار فرق بالطبع. ولأن الحوار هو ابتداءً لغة، فقد كان لا بد للغة الحوار أن تحتل مكانة رئيسة في هذه الورقة ولكن مع عدم الاقتصار على ما يقال عن فصحاها وعاميتها كما اعتادت على فعله جلّ الدراسات والمقالات والكتب التي تناولته. فلأننا لا نتعامل بالطبع مع الحوار معزولاً عن الميدان الذي يأتي فيه، ونعني به هنا الرواية، فقد كان لا بد من أخذ أهم ما له علاقة به، بحيث يؤثر فيه ويتأثر به في هذا الميدان بنظر الاعتبار، فكانت علاقة الحوار بالشخصية وبيئتها بشكل خاص، وهكذا إذ كان لا بد من أن تحتل لغة الحوار من حيث العامية والفصحى مكانتها في دراستنا، تجاوزنا أن تقتصر على ذلك، فكانت فصول الدراسة، بعد هذه المقدمة: الحوار– المشكلة؛ الحوار عامياً؛ الحوار فصيحاً؛ مساعي الخروج من المشكلة واللغة الوسطى؛ الحوار والشخصية؛ وظائف الحوار؛ اشتراطات الحوار؛ خاتمة ونتائج.

بقي أن نسجل بعض الملاحظات الضرورية قبل الدخول عملياً في انورقة. الملاحظة الأولى هي: لما كان موضوع لغة الحوار وما زال، وبشكل خاص في تأرجحه بين العامية والفصحى، موضع انشغال الروائيين والنقاد والدارسين،

فقد عمدنا في دراستنا إلى عرض طروحات أولئك الروائيين والنقاد على اختلافاتها أولاً، وإلى الرجوع إلى نماذج من الروايات العربية ثانياً، وإلى مناقشة ذلك فكرياً ونقدياً واستخلاص النتائج ثالثاً. أما الملاحظة الثانية فهي: لما كانت المسرحية أكثر الفنون اعتماداً على الحوار، والقصة القصيرة ضمن الفنون التي تعتمده، فلم يكن لنا ونحن نتحدث عن الحوار الروائي تفادي التعريج أحياناً على هذين الفنين. الملاحظة الثالثة هي: أننا عمدنا في اختيار الروايات العربية التي تشكل مرصدنا ومختبرنا النقدي التطبيقي في آن واحد إلى: ١- اختيار روايات لبعض أبرز الروائيين العرب باعتبار أن تجاربهم تمثل التجارب الأنضج في الكتابة الروائية، وضمناً نفترض أن تكون تجاربهم مع الحوار كذلك أيضا؛ و٢- دعم هذا الاختيار باختيارات شبه عشوائية لمجموعة روايات لروائيين آخرين تحقيقاً للتنوع في مرجعيتنا من التجارب التطبيقية؛ و٣- مراعاة أن تكون الروايات من أقطار عربية مختلفة، مع الاعتراف بأن أكثرها سيكون - بسبب انشغالنا النقدي الرئيس - من الرواية العربية المشرقية.

ومع أننا أدرجنا في نهاية دراستنا المصادر والمراجع التي رجعنا إليها واقتبسنا منها، فإننا بسبب مركزية بعضها من حيث الرجوع إليها والاقتباس منها، وأنها بناءً على ذلك كانت عوناً غير عادي لنا في إنجاز دراستنا والوصول إلى النتائج التي خرجنا بها، فإننا رأينا أن نعترف بالجميل لمؤلفيها، وهم:

د. عبدالإله أحمد، في دراسته المهمة "العامية في حوار القصص العراقي الحديث" بشكل خاص.

غائب طعمة فرمان في روايتي "النخلة والجيران"، و"خمسة أصوات"، وبعض الحوارات التي أجريت معه.

فؤاد التكرلي، في رواية "الرجع البعيد" بشكل خاص.

محمد غنيمي هلال في كتاب "النقد الأدبي الحديث".

محمد مندور في كتاب "الأدب وفنونه".

ميسلون هادي، في روايتي "العالم ناقصاً واحد"، و"يواقيت الأرض" بشكل

خـاص.

نجيب محفوظ في روايـات عديدة، وبعض الحوارات التي أُجريت معه.

يوسف الشاروني في كتـاب "دراسـات أدبية"، وخـاصة من خلال أحد فصوله الرائدة في الموضوع.

يوسف نوفل في كتـاب "قضـايـا الفن القصصي".

وختـامـا، وإذ نعبر عن غـايـة امتنـانـنـا لمؤلفي هذه المصـادر والمراجع، لا ننسى التعبير عن تقديرنـا لمؤلفي كل المصـادر والمراجع الأخرى، آملين أن تسجل دراستنـا هذه إضـافـة ولو متواضعة إلى جهودهم جميعاً، وإلى المكتبة النقدية والأدبية العربية.. والله من وراء القصد.

د. نجم عبدالله كاظم

الفصل الأول

الحوار - المشكلة

(1)

إذا كان الحوار قد ارتبط في فنون الأدب أكثر ما ارتبط بالمسرحية التي تقوم أساساً على ما يشكل بيئة نموذجية له، نعني الصراع الذي يتجسد أمام النظارة، الصريح ما بين الشخصيات، والداخلي ما بين الشخصية وذاتها، فإنه قد ارتبط بدرجة كبيرة بالرواية وإلى حد واضح أيضاً بالقصة القصيرة، بل حتى بالشعر أحيانا، الأمر الذي يمنحه أهمية كبيرة في الإبداع عموماً(1)، فما الحوار نقدياً ؟

لعله في أبسط تعريفاته "حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من يُنزِله مقام نفسه... يفرض منه الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس"(2)، وربما الأدقّ والأوسع في الوقت نفسه من ذلك ما جاء في أحد المعاجم الأدبية من أنه "كلام الشخصيات ومحادثاتها في أي نوع من الأعمال الأدبية" (3). فمن الطبيعي إذن ألاّ يكون الحوار في هويته وماهيته لغةً فحسب، مع أنّ وسيلته هي اللغة، إذ هو، كما يمكن أن نستنتج من هذه التعريفات ومن فهمنا له في الفن الروائي، وفي كل نوع أدبي يرد فيه يتعدى كونه لغة إلى أن يكون، كما يرى البعض، جزءاً من السرد، وأحياناً وسيلة تقنية تسهم في تطوير الحدث والسير بالخط الروائي إلى الأمام. ولكنه، نعود لنؤكد، يبقى لغةً وربما نعده جزءاً من عنصر اللغة أو الأسلوب، أو على الأقل يبقى أن أهم ما فيه لغته. وفي كل الأحوال نجد من المناسب أن نلقي نظرة على فهمنا لهذا العنصر متجنبين الغوص في فلسفة اللغة إلا بحدود تعلق الأمر بموضوعنا، تفادياً للدخول في متاهات نعتقد أنها، مع لذة التجوال فيها، ستأخذنا مما يجب أن نكون فيه فعلا، ونعني الحوار نفسه، إلى ما لا يعنينا في

هذه الدراسة أن نكون فيه. يبقى من المفيد جدا، تبعا لذلك ولأنّ الكثير من مناقشتنا للحوار مع ذلك ستنطلق من فهمنا للغة، أنْ نعرض هذا الفهم الخاص – وما هو بخاص تماماً على أية حال– قبل الدخول عملياً في متن البحث. فبرأينا أنه إذا كانت اللغة أداة أو وسيلة أو واسطة لتوصيل معنى، فإنها بحد ذاتها وبمعزل عن صاحبها لا تشتمل على هذا المعنى، بل تشتمل عليه بإرادة صاحبها الواعي وغير الواعي وفي ما يختاره لها، فهو الذي يضع ذلك في ما يسمى عموماً (كلاماً) ونظماً وتأليفاً (خطاباً) بجمع وحداتها (المفردات) إلى بعضها. لكنّ لكل من هذه الوحدات (معنى) أو (مدلولاً) مجرداً أو (إشارةً) أو(علامة) غير ذات فائدة حقيقة بذاتها لمتلقيها، لذلك فهي ليست لغة لأنها غير قادرة على التوصيل، إذ بدون جمع الألفاظ بعضها إلى بعض لا تكون لغة، وبدون أن تكون لغة موصلة وبدون أن يفهمها المتلقي فإنها لا تحقق الفائدة، إذ هي بهذا الجمع فقط تفيد. وكما يقول عبد القاهر الجرجاني، فإن "الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"(4). ومن هنا سيكتسب التركيب في الحوار عندنا أهمية أكثر مما تكتسبه المفردات مع عدم تجاوز أهمية هذه المفردات بالطبع كونها الجزيئات أو الوحدات التي يتشكل منها، خصوصاً إذا عرفنا أنّ الكثير منها لا تكون لها الدلالة نفسها أينما وردت، بل هي لا تكتسب دلالة مقصودة إلا عبر ورودها في التركيب وتعلقاً بصائغه.

إن فهمنا هذا يقحمنا، ضمن بحثنا في حوار الرواية، في جوانب مهمة منه. هذه الجوانب هي: أولاً لغته؛ وثانياً ما يعبر عنه صراحة، أي الغرض الذي قيل من أجله؛ وثالثاً ما يمكن أن يقوم به من دور في الحدث بشكل خاص، والعمل الروائي كله بشكل عام؛ ورابعاً ما يعكسه ضمناً من ذات المتكلم به، نعني الشخصية الروائية، وربما المجتمع أو الجماعة أو البيئة التي تنتمي إليها تلك الشخصية، خاصة إذا ما حقق الكاتب بشكل أو بآخر الالتحام الكلي بين الشخصية ولسانها، على حد تعبير بارت الذي يقول: "في قلب المقاييس الوطنية كما هي الحال بالنسبة للفرنسية يختلف الكلام من جماعة إلى جماعة، وكل إنسان هو سجين

لسانه، فأول كلمة يتلفظ بها، خارج طبقته، تدل عليه، وتحدد موقعه كامل التحديد، وتعلن عنه وعن تاريخه كله"(5).

ولعل ما يكسِب الحوار أهمية استثنائية، خاصة في لغته وطبيعة هذه اللغة هو أن كل ما في الرواية يقوله شخص واحد، هو الروائي، مباشرة أو من خلال الراوي الذي قد يكون هو نفسه أو إحدى شخصيات الرواية، عدا الحوار الذي يقوله الروائي أو الراوي، والشخصية المرسومة أو المفترضة أو المتخيلة، أو الذي تمثله هذه الشخصية والذي هو ليس شرطاً الروائي. كما أن كل ما في الرواية خطاب موجه إلى متلقٍّ هو القارئ المفترَض، عدا الحوار أيضاً الذي هو موجه إلى القارئ وإلى الشخصيات الأخرى المرسومة أو المفترضة أو المتخيلة. هذا كله يجعل من وضع الحوار وضعاً غير عادي في الكتابة الروائية، وفي ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بالشخصيات المتكلمة به والموجه إليها، وبالوظيفة التي يؤديها، ويجعله، لغةً وأسلوباً بشكل خاص، محط خلاف الروائيين، وقلقهم حين يكتبونه من مدى دقة هذا الاستخدام أو ذاك وصحته ومناسبته. وقبل أن نناقش هذا نبدأ هنا بإشكالية الحوار، في توزعه عند الكُتّاب العرب بين العامية والفصحى بشكل خاص.

(2)

إن الحوار مذ أن دخل الفن الروائي في الآداب العالمية – وهو قد دخله من لحظة ظهور هذا الفن بالطبع – أدخل معه إشكالية كانت دوماً مثار بحث وتأمل من النقاد والمنظّرين والروائيين أنفسهم، ولكنه لم يكن ليتحول إلى سشكلة حقيقية، بل كان دوماً عنصراً فنياً تُبحث بعض جوانب الإبداع من خلاله. وإذا كان هذا على المستوى العالمي، فإنه صار مشكلة وربما عائقاً في الرواية العربية. أما لماذا ؟ فلربما كان، أولا، بسبب عدم امتلاك العرب لتجربة التعامل فنياً مع الحوار، إذ هم لم يمتلكوا أصلاً فنوناً أو أجناساً أدبية تعتمده عنصراً ضمن عناصرها كالرواية والمسرحية، وإلى حد ما القصة القصيرة؛ وثانيا، بسبب حِدّة التجربة الروائية العربية؛ وثالثا، ربما بسبب ما يقال – وأظن أن ذلك يمتلك نسبة من الحقيقة – عن الانفصام والفجوة الناشئة بين لغة الكتابة الفصحى ولغة الكلام اليومي المحلية. فصحيح أن هناك غالباً ما يمكن أن نسميها لغتين أو طريقتين لاستخدام اللغة، لدى كل أمة تقريبا، إلا أن انفصاماً حقيقياً لم يكن دوماً هو الشائع في اللغات الأخرى، كالذي ظهر لدى العرب في الاستخدامات الحديثة لها، وربما خلال القرون القليلة الأخيرة، خاصة بسبب توالي الهيمنات غير العربية المختلفة على الوطن العربي وتأثيراتها في وحدة اللغة، ومن هنا لم نكن لنجد غريباً أن تبرز مشكلة الحوار في الكتابة الأدبية العربية وتتمحور غالباً حول التأرجح بين استخدام العامية والفصحى.

ومع إقرارنا بأن ما يسمى انفصاماً حقيقياً بين اللغة الفصحى واللغة اليومية الدارجة أو المحلية كان هو بشكل أساس وراء أن صارت كتابة الحوار في الأدب

العربي، وتحديداً في الرواية والمسرحية، مشكلة لا نراها عادة في الآداب الأخرى، فإن هذا الانفصام لم يكن وحده، كما قلنا وراء أن صارت كتابة الحوار مشكلة، ولعل من أدلة ذلك أن العرب القدماء قد ناقشوا ما يشبه هذه القضية حتى حين لم يكن هناك ما نسميه انفصاماً بين اللغة الفصيحة واللغة الدارجة، كما جاء في ما نقله المؤلفون والرواة وجُمّاع الشعر واللغويون العرب من وقائع وطرائف ونوادر وحكايات تقع لأناس أو يرويها أناس عاديون، إذ طرح ذلك قضية اللغة التي تُكتب أو تُنقل بها تلك الوقائع والطرائف والنوادر والحكايات. فالجاحظ (254هـ) مثلاً أجاز بشكل واضح كتابة الحديث – وهو عندنا يقابل إلى حد كبير الحوار أو ما يُفترض بالحوار أن يكونه – كما يسمعونه، سواء أكان هذا الحديث فصيحاً أم غير فصيح – فقال في "البيان والتبيين":

"متى سمعتَ – حفظك الله – بنادرة من كلام الأعراب فإياك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها... وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطعام، فإياك أن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخير لها من فيك مخرجاً سرياً، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها ويخرجها عن صورتها، ومن الذي أريدت له ويذهب استطابتهم إياها واستلامهم لها"(6).

وهذا برأينا يعكس وعياً نقدياً وثقافياً واجتماعياً مبكراً وغير عادي، والأهم أنه يخلو من أي نوع من العُقَد التي قد تدفع بغير قائله إلى التعامل مع هذه القضية بحساسية وربما بتطرف يقود إلى الرفض الحاسم وغير المرن. ولكن، ولنكون موضوعيين لنا ألاّ نتجاوز حقيقة أن هذا الرأي صدر في زمن لم يكن هناك من خوف على اللغة العربية من اللغات الأخرى إلا بحدود تم فهمها واستيعابها وتحجيمها عن طريق علوم العربية الجديدة من نحو وصرف وفقه لغة ومعاجم وغيرها، وبحراسة كتاب الله. وإذا ما عزا البعض مثل هذا الموقف إلى تفرد شخصية الجاحظ الأدبية والفكرية أكثر منه إلى السبب أو الأسباب الموضوعية التي ذكرنا، فإن من المفيد أن نشير إلى حقيقة عدم تفرد هذه الشخصية الأدبية والفكرية فقط بمثل هذا الموقف، بل اتفق البعض معه في ذلك

واقترب كتّاب آخرون منه. فهذا ابن قتيبة (276هـ) يقول في مقدمة كتاب "عيون الأخبار" وبوعي أيضاً ومنهجية:

"اللحن إنْ مر بك في حديث من النوادر فلا يذهبنّ عليك أنّا تعمدناه وأردنا منك أن تتعمده، لأن الإعراب ربما سلب بعض الحديث حسنه، وشاطرَ النوادر حلاوتها"(7).

فلاحظْ كيف يعبّر قوله "تعمدناه"، وإصراره على ذلك عن فهم ووعي واستيعاب لخصوصية هذا الذي ينقله إلينا لغة، وعن منهجية وموقف نقديين يسبقان به – إذ يعبر عنه في المقدمة – أية مواقف غير متقبلة لذلك.

وربما كان مؤلف كتاب "نقد النثر" – قدامة (337هـ)، أو غيره (8) – أكثر صراحة ودقة وطرافة في ذلك، إذ يحدد الموضعَ الذي أجاز لنفسه فيه استخدام ما سماه "اللفظ السخيف"، حين يقول: "وللفظ السخيف موضع آخر لا يجوز أن يُستعمل فيه غيره، وهو حكاية النوادر والمضاحك وألفاظ السخفاء والسفهاء، فإنه متى حكاها الإنسان على غير ما قالوه، خرجت عن معنى ما أُريد بها، وبردت عند مستعملها، وإذا حكاها كما سمعها وعلى لفظ قائلها، وقعت موقعها وبلغت غاية ما أريد بها، ولم يكن على حاكيها عيب في سخافة لفظها"(9).

وهكذا لم تصر هذه مشكلةً عند العرب القدماء، لكنها صارت كذلك في العصر الحديث، وتحديداً مع دخول الفنون الجديدة التي تشتمل على الحوار، نعني المسرحية أولا، ثم الرواية فالقصة القصيرة في فترة ما بين منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ولعلنا نستطيع القول إن من أسباب ما يكمن وراء أنْ صارت مشكلة وموضع خلافات شديدة بين الكتّاب، وإضافة إلى ما ذكرنا، ما نتج عن تخلف العالم العربي وخضوعه في القرون الأخيرة للهيمنات الأجنبية المؤثرة سلبياً في ثقافته ولغته، من خوف – قد يكون أحياناً مبالغاً فيه – من إضعاف للفصحى والانجرار وراء عاميات بديلة، ومن ردة فعل متزمتة تتمسك بالفصحى بشكل متطرف، وهي ردة فعل قد تمثل استجابة لما أحسه المثقفون والكتّاب العرب من تحدّ يتعرضون هم وثقافتهم ولغتهم له. وكان من

الطبيعي أن تبرز هذه المشكلة أولاً عند مترجمي المسرحيات والروايات والقصص، ثم عند كُتّابها بعد ذلك، وتحديداً حين برز عامل ما يسمى بازدواجية اللغة – كما ذكرنا– الذي فرض أحياناً ازدواجية الاستخدام – بمعنى استخدام النوعين اللغويين في العمل الواحد و"قد واجه المشكلة لأول مرة في أدبنا الحديث مارون النقاش حين قام بترجمة أول مسرحية إلى لغتنا العربية عام 1847 وهي مسرحية "البخيل" لموليير، فقد حاول أن يصل إلى حل قد يدهشنا اليوم، لكنها كانت محاولة طبيعية من أديب يتلمس لأول مرة حلاً لهذا الإشكال، باستخدام أكثر من لغة في العمل الأدبي الواحد"(10)، وذلك بأن جعل شخصيات تتكلم الفصحى وأخرى العامية. والواقع أن مثل هذه (الازدواجية) في اللغة التي كانت أساساً وراء ذلك لم تقتصر في جنسها على الأدباء العرب، بل هي أمر طال آخرين من روس وأمريكان وإنجليز وفرنسيين، وخاصة خلال القرنين الأخيرين. "فإذا أردنا أن نستأنس بتجارب الأمم واللغات الكبيرة الأخرى كالفرنسية والإنجليزية مثلا، فإننا نلاحظ أن لغة الحديث فيها لا تختلف عن لغة الكتابة ذلك الاختلاف الكبير الذي حدث في بلادنا حتى وصل إلى ما يشبه الازدواج اللغوي"(11). ومع هذا هناك بلا شك فروق ما بين لغة الحديث الفرنسية أو الإنجليزية مثلاً ولغة الكتابة وخاصة لدى المثقفين والكتّاب، يقول رولان بارت: "قبل أكثر من مائة عام، كان يجهل الكُتّاب بصورة عامة أنه يوجد عدة ضروب شديدة التباين من التكلم بالفرنسية... وربما كانت فترة بروست هي التي مكّنت الكاتب من أن يحقق الالتحام الكلي بين أبطاله ولسانهم، فلا يقدم هؤلاء الأبطال إلا صنوفاً صافية، وحجوماً كثيفة ملونة هي صنوف الكلام وحجومه... في هذه الفترة بدأ الكاتب يقتفي أثر الألسنة المحكية حقا، لا على أنها مستظرفة، بل على أنها موضوعات أساسية تستنفد كل مضمون المجتمع"(12).

(3)

ولكن إذ طال هذا الأمر غير العرب، فإنه، كما قلنا، لم يصل إلى أن يكون مشكله أو موضع حيرة كما هو شأنه عندنا. فبعد أن كانت سيادة الفصحى في الأدب العربي عموما، ولقرون طويلة شبه مطلقة – مع استثناءات معينة ومعروفة – برزت (العامية) فجأة لتلعب دوراً غير هين في بعض أنواع الكتابة الأدبية الحديثة وبالتحديد في الفنون القصصية وبشكل أكثر حصراً في حوارات الأعمال المكتوبة ضمن هذه الفنون، خاصة خلال النصف الأول من القرن العشرين. وربما كان هذا أكثر وضوحاً في آداب أقطار عربية معينة مثل مصر والعراق، خاصة في أعمال الاتجاهين الواقعي والرومانسي. وإذ فرضت العامية نفسها على قصص وروايات تلك الفترة، إضافة الى عموم المسرحيات والتمثيليات التي كانت تُكتَب وتُمَثَّل مقنعةً كتابها وقراءها، ونقادها على ما يبدو، فإنها أخذت، مع نهاية الخمسينات وبداية الستينات بالانحسار، ربما مع انطلاقة المد القومي العربي سياسياً واجتماعياً وثقافياً، وبروز الاتجاهات والتيارات الأدبية الجديدة المعروفة التي شهدها فعلياً أدب العقد السابع مبتعداً ابتعاداً شبه كلي عن الاتجاه الرومانسي وابتعاداً محسوساً – ولكن ليس كلياً – عن الاتجاه الواقعي، وهو ما كان في الوقت نفسه ابتعاداً عن موضوعات الحياة المعاشة التي تمنح الدعوة أو الميل إلى العامية زخماً وشيئاً من المشروعية بالطبع، والأهم مبرَّراً وعامل إقناع، ورضاً لكُتّابها. "إن معظم هذا الناتج القصصي لم يعد يتجه إلى الحياة ليصورها ويقدم نماذج منها، ليحرص على توفير قدر من الصدق الفني فيه، فيقف لذلك أمام مشكلة اللغة في الحوار، شأن قصص الفترة السابقة، ليحدد موقفاً واضحاً

حيالها... إن القصّاص كان يريد ان يقول أموراً استقاها من قراءاته، لم يكن يناسبها أساساً غير اللفظة الفصحى. على أن ذلك لم يُخفت صوت العامية، فقد ظلت تبرز بشكل محدود في هذا القصص الذي ظل ينهج منهجاً واقعياً"(13). ولعل رشاد رشدى ينفرد برأى خاص يُبرّر به بروز مشكلة الخلاف حول كتابة الحوار بين العامية والفصحى، وهو يرصد كتابته بوصفه ظاهرة، فيقول: "والعجيب أن هذه الظاهرة ينفرد بها كُتّاب القصة عندنا دون كتاب القصة في أي مكان آخر في العالم، ولعل السر في هذه الظاهرة الغريبة هي أن كتابنا لم يتخلصوا بعد من المفهوم القديم للأدب الذي يقوم على الصياغة اللفظية، وهو يختلف تماماً عن المفهوم الذي قامت عليه القصة في الآداب الغربية، وهي القصة التي يحاول كتابنا تقليدها"(14). أما عبدالرحمن منيف فلا يقف في النظر إلى مشكلة الحوار في الرواية العربية عند حدود عامية اللغة وفصحاها، بل يتعدى ذلك إلى اللغة ذاتها، وإلى ما هو أبعد منها، إذ يقول: "فالحوار في الرواية، أية رواية، ركن أساسي من أركانها، إذ من خلال الحوار تتكون قسمات الشخصية، كما تكتسب المواقف قوة الإقناع... أحد التحديات الكبيرة التي تواجه الروائي العربي في المرحلة الراهنة كيف ننظر إلى اللغة وكيف يمكن أن نجري حواراً بين الشخصيات ؟ (ولكنه يرى أن يتم التعامل) مع اللهجات المحلية بطريقة جديدة ومختلفة، طريقة تتسم بالمرونة ومحاولة الفهم، ثم الاستفادة من الغنى الذي يميزها وإدخال قسم منها في الاستعمال (ويضيف قائلاً:) وعلى أيدي كتاب متنورين، أمثال طه حسين والحكيم والمازني... خطت الرواية العربية خطوات كبيرة إلى الأمام، من حيث اللغة العصرية التي أخذت تشق طريقها، خاصة من ناحية السرد. أما الحوار فقد ظل، رغم ما اتسم به من مرونة، غير قادر على نقل نبض الحياة الحقيقية، إذ بقيت الفجوة كبيرة بين الشخصية واللغة التي تستعملها"(15).

وهكذا ظلت إشكالية أنْ يستخدم القصاصون والروائيون العامية أو الفصحى مقتنعين ومقنعين القراء بذلك في النتيجة، الأمر الذي جعلهم في موضع اختلاف وأحياناً في مفترق طرق في ما بينهم. ولقد توزع هؤلاء الكتاب ومعهم النقاد ولا

يزالون ما بين فريق ممارس أو داع أو مؤيد لكتابة الحوار بالعامية، وآخر ممارس أو داع أو مؤيد لكتابته بالفصحى، وثالث يحاول أن يجد له طريقاً ما بين طريقي الفريقين. ولأنّ لكلٍّ، إذ يفعل أو يرى ما يفعله أو يراه، دواعيه وأسبابه ودوافعه، فإننا سنعرض في الفصول الثلاثة القادمة لكل فريق وما يراه. ولعل من الطبيعي أن نبدأ بفريق المستخدمين أو الداعين للعامية كوْنَ مواقف الفريقين الآخرين أو بعضها هي غالباً ما تكون ردود فعل عليه. ولكنْ قبل هذا يجب أن نفرق بين نوعين من الحوار الذي سنعنيه، إذا ما استبعدنا الحوار الداخلي، النوع الأول هو الحوار الذي يخرج من أفواه الشخصيات في تماس بعضها بالبعض الآخر ضمن سير أحداث الرواية، وفي تسيير بعض شؤونها ضمن ذلك، وفي التعبير عن بعض ردود أفعال بعضها تجاه البعض الآخر وتجاه الأحداث والوقائع وما إلى ذلك. أما النوع الثاني فهو في الحقيقة كلام لساني تتفوه به الشخصيات، ولكنْ لا لتُسمِعه أساساً للآخرين أو لتوصل إليهم عبره أفكارها وهواجسها وتداعيات تلك الأفكار والهواجس بقدر ما هو تعبير عن دواخلها إقراراً بالأشياء أو تساؤلاً عنها أو نقاشاً لها، وكل ذلك لأنفسها أو لنا نحن القراء. وإذا كانت الواقعية بشكل عام والارتباط بواقع الرواية خصوصاً يجب أن تسما بدرجة أو بأخرى النوع الأول من الحوار وبهما عادة يكتسب الإقناع، فإن الشاعرية غالباً ما تسم النوع الثاني، وبها يتجاوز الغرض الذي يفترض بالحوار الاعتيادي أن يؤديه ويتحرر من شرط أن يكون واقعيا، دون أن يجرده ذلك من القدرة على الإقناع، ولكن بشرط أن يأتي على لسان الشخصية المناسبة، وفي المكان المناسب، ومعبراً عن حاجة أو حالة أو انفعالات مناسبة، خاصة أن مثل هذه الحوارات لا تكون مقدمة لشخصيات روائية أخرى، بل لنا نحن القراء غالبا، وإلا ما كانت لتنجح بعض حوارات روايات غير قليلة لكتاب عديدين كُتبت بالفصحى، نذكر منهم: فؤاد التكرلي، وشاكر جابر، وتيسير السبول، وأحلام مستغانمي، وإبراهيم نصرالله، وميسلون هادي... وغيرهم، كما قد نرى بعض ذلك في ثنايا الدراسة.

الهوامش

(1) إذن ليس غريباً أن يعده البعض عنصراً أدبياً أو فنياً، يقول حسين القباني: "من البديهي أن يكون الحوار من أهم العناصر التي تتكون منها القصة القصيرة والمطوّلة بطبيعة الحال".
حسين القباني: فن كتابة القصة، بيروت، دار الجيل، 1979، ص 94.

(2) جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، 1984، ص 100. وانظر:
مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، 1984، ص 154؛ و:
World Literary Terms, London, George Allen & Union Ltd, 1979, p 82.
Joseph T. Shiply: Dictionaryof

(3) Martin Gray:ADictionary of Literary Terms, York Handbooks, Longman, York Press, 1984, p64.

(4) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، جدة، دار المدني، 1991، ص 4.
وانظر لنفس المؤلف:
دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، مصر، مكتبة القاهرة، 1969، ص 97.

(٥) رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصي، دمشق، مطبعة وزارة الثقافة، 1970، ص 89.

(6) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ص 145- 146.

(7) ابن قتيبة: عيون الأخبار، تحقيق د. محمد الاسكندراني، بيروت، دار الكتاب العربي، 1997، مج 1، ص 40.

(8) فهناك خلاف حول صحة نسبة الكتاب إلى قدامة.

(9) قدامه بن جعفر: نقد النثر، تحقيق وتقديم طه حسين وعبدالحميد العبادي، بيروت، دار الكتب العربية، 1995، ص 139.

(10) يوسف الشاروني: دراسات أدبية، مصر، مطبعة المعرفة، 1964، ص 130.

(11) محمد مندور: الأدب وفنونه، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996، ص118.

(12) بارت: مصدر سابق، ص 87 - 88.

(13) د. عبد الإله احمد: العامية في حوار القصص العراقي الحديث، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، ع7/8, 1974، ص 124 - 125.

(14) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، بيروت، دار العودة، 1984، ص101.

(15) عبدالرحمن منيف: رحلة ضوء.. تحديات تواجه الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، 2002، ص 19 - 25.

الفصل الثاني

الحوار - عاميا

(1)

عرفنا أنّ من أوائل الذين تجرؤوا على استخدام العامية في الأدب العربي الحديث، إن لم يكن الأول على الإطلاق، كان مارون النقاش أواسط القرن التاسع عشر حين جعل بعض شخصيات مسرحيات ترجمها إلى العربية تتكلم بالعامية، وهذا ما سنأتي إليه مرة أخرى بشكل أكثر تفصيلاً بوصفه محاولة حل الإشكالية. وهذا الأمر لم يقتصر على مارون النقاش، بل تعداه إلى غيره من مترجمي المسرحية وكتّابها تحديدا، مثل فرح أنطون في بداية القرن الماضي، لكنهم في الغالب، وكما هو حال النقاش نفسه لم يسلِّموا بذلك تسليماً مطلقاً، ولنا أن نتفهم عدم التسليم المطلق هذا ونحن نعرف ما للعربية من مكانة وحرمة – إن صح التعبير – تكاد تصل إلى حد القدسية. لكنّ كتاباً آخرين ظهروا بعدهم، سواء كانوا في المسرح أم في الكتابة الروائية والقصصية، كانوا في ذلك أكثر قناعة بالعامية لغة للحوار، وبالتالي أكثر جرأة وحسماً في استخدامها. من هؤلاء، يوسف السباعي الذي كتب عن منهجه وموقفه من هذه القضية مقدمة لروايته "السقا مات" جاءت بأسلوب ساخر وربما غير لائق وسطحي في تعاملها مع القضية ومع وزارة المعارف في حينها، وكان يريد منها أن تقرر بعض كتبه لمدارسها، بل الأغرب مع العربية ذاتها التي يكتب أدبه بها، فمما جاء فيها، قوله:

"... لم أكد أبدأ هذه القصة حتى تذكرت وزارة المعارف، ومطالبها التي تترفع عن اللغة العامية، وعزمت أن أقيم سياجاً منيعاً يحول دون تسرب الألفاظ العامية التي تأبى إلاّ أن تفرض نفسها فرضاً في سياق الحديث. وأخذت في الكتابة محاولاً إجراء الحوار بين أبطال القصة باللغة الفصحى، ولكني لم أكد أكتب بضع صفحات، ولم أكد "أحمي" في الكتابة.. حتى وجدت أبطال القصة

ينطقون على الرغم مني في الحديث باللغة العامية. وحاولت عبثاُ إيقافهم عند حدهم، وردهم عن غيهم، وتهديدهم بأن وزارة المعارف الفصيحة لن تقرر الكِتاب في مدارسها، وأنهم سيُسقِطون الكتاب بهذا اللغو العامي، والهذر اللافصيح. ولكني أخفقت في محاولتي ولم أستطع إلا التسليم قائلاً لنفسي: إني أكتب للعامة أكثر مما أكتب للخاصة من الفصحاء والبلغاء، وإن هؤلاء العامة في أشد الحاجة إلى زاد من الأدب الذي يفهمونه، والكتابة التي يستسيغونها، أكثر من أولئك الخاصة الذين لديهم تراث من الفصاحة البلاعة يفيض عن حاجتهم....

ولست أشك أننا في فترة صراع بين العامية والفصحى، وأن الكتّاب في هذا الجيل حائرون بينهما... وهذه قصة يبدو فيها هذا الصراع بين الفصحى والعامية.. ولا جدال هناك في أن الغلبة – في الحوار – للعامية، لأنه من المستثقل الممجوج أن نحاول إنطاق أشخاص القصة باللغة الفصيحة.. وهم لا يمكنهم في حياتهم الطبيعية أن ينطقوا بها"(1).

والواقع أننا حين نقرأ رواية "السقا مات"، وربما أياً من روايات السباعي ذوات الحوارات العامية، وفي بالنا معاناته من كتابتها بالفصحى التي يعكسها كلامه هذا نحس أنّ سبب ذلك إنما هو عجز الكاتب أكثر منه عجز الحوار الفصيح ذاته في تحقيق الاقناع، إذ نجده في كتابة حواراته العامية لم يفعل أكثر من التقاطها من أفواه الناس دون أي عناء لمنحها ما هو أكثر من ذلك كما يُفترض أن يفعل أي أديب مع الأفكار والشخصيات والأحداث وبقية مفردات الإبداع، وخاصة الروائي والقصصي المعتمدة في أصولها غالباً على الواقع. فلنقرأ مثلاً المقطع الحواري الآتي الذي لا تحس معه أنه من نص أدبي أكثر منه مقتطعاً من أفواه الناس:

"وبدأ سيد يتثاءب، وقال لجدته:

"– مش حانام ؟

"– مش حاتاكل حاجه من اللي انت جايبها دي ؟

"– لأ خليها للصبح.

"– ولا عايز بصاره ولا جبنه ولا شقة بطيخ ؟

"– لأ شبعت خلاص.

"– طيب قوم عشان تغسل ايدك وتتشطف.

"– إيديه نضيفه.

"– والزيت بتاع الفطير ؟

"– مسحته في الجلابيه"(2).

فنحن نعرف "ليس كل ما يقال أو يُسمع من حوار يُوظّف في النص الروائي. هناك حوارات ثانوية وعادية لا يمكن توظيفها في الرواية لأنها لغوٌ ولا تكشف شيئاً مهماً من أعماق الشخوص"(3). أما السباعي فبرر هنا لنفسه، أكثر مما برّر لنا، كتابة الحوار بالعامية مانحاً ذلك مشروعية خاصة حين وجد نفسه على ما يبدو عند مفترق طرق، إحداها لن يستطيع الخروج منها بما يرضيه ويرضي قراءه، والثانية بدا له أنها تخلصه من عبء ألاّ يكون مقنعاً في حواره.

في مقابل ذلك حسم الكثيرون أمرهم، باستخدام العامية، سواء أكان ذلك بسهولة وتسليم مطلق، أو بعد تردد. فمن هؤلاء لم يتردد كثيرا الروائي العراقي غائب طعمة فرمان في استخدامها في روايته الشهيرة "النخلة والجيران". وإذ حاول إحسان عبدالقدوس أن يكون أكثر موضوعية وإقناعاً فإنه حسم استخدام العامية في كل أعماله المعروفة تقريباً بحيث لم يخرج عن ذلك إلاّ في أعمال محدودة جداً مثل الرواية القصيرة "النظارة السوداء" وبعض القصص القصيرة، إذ رأى "أنْ يكون حوار القصة الطويلة بالعامية، وحوار القصة القصيرة حسب مقتضيات الحال"(4). ولفؤاد التكرلي الذي هو من أبرز الكتّاب حسماً في استخدام العامية لغةً لحوارات رواياته ومعظم قصصة القصيرة، تبرز "الرجع البعيد" الرواية الأكثر تمثيلاً لهذا، وكل ذلك كان قبل أن ينحني أمام حاجة فنه للوصول والانتشار عربياً ليكتب حوارات أعماله الأخيرة بالفصحى، حتى وإنْ كان ذلك على حساب قناعة عبّر عنها من قبل بأن الفن يفرض عليه استخدام العامية في الكتابة الروائية بدون تردد. وإلى جانب هؤلاء لنا أن نشير إلى غالب هلسا وسحر خليفة، وغيرهم كثيرون بالطبع.

(2)

فيما يتعلق بجدل هذا الاستخدام للعامية أو عدم الاستخدام لها، فإن من الغريب، وبعكس ما يمكن توقعه، أن يبدو النقاد أكثر من الكتاب المبدعين أنفسهم اقتناعاً وميلاً إلى كتابة الحوار بها في القصة والرواية، وقبل ذلك بالطبع في المسرحية، فراحوا ينظّرون، وكثيراً ما كان ذلك بحماسة وحسم. فيقول رشاد رشدي: إن الكتّاب "... ليسوا أحراراً في أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر(5) بالعربية الفصحى كما يتراءى لهؤلاء الكتاب، فإنه من البديهي أن أي قصة تحاكي حدثا، وأن أي حدث يحاكي الواقع، واقع الحياة التي يمثلها هذا الحدث، ولا أعتقد أن أحداً من كتاب القصة عندنا أو في العالم أصبح ينكر أنه واقعي، فإن كيان القصص إنما يقوم على هذه الواقعية، أي على محاكاته للواقع وقدرته على إقناع القارئ بأن قصته تمثل هذا الواقع. ولذلك فالكاتب الذي يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية التي هي السبب في كيانه، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع بعض، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصاً وبالتالي انعدمت الواقعية"(6)، انطلاقاً من أن الحوار يمنح الشخصية القصصية، وضمناً الروائية بالطبع أحد أبعادها، "فمن المعروف أننا في الفن القصصي لا نعرف الشخصية عن طريق الوصف بل عن طريق تصرفاتها. واللغة من بين هذه التصرفات التي تعبر عن شخصية صاحبها، فنستطيع أن نتعرف إلى أخلاقها أو بيئتها من مجموع الألفاظ واللهجات التي تستخدمها"(7).

ولعل محمد مندور، وفي خضم حديثه عن حوار الدراما، يقترب من هذا الذي قصده رشاد رشدي، ولكن دون التسليم به، حين يعبر عن ذلك وبما يسميه "موضوعية الحوار الدرامي" فيقول:

"وموضوعية الحوار الدرامي يثير مفهومها بعد ذلك خلافات ومناقشات عديدة بين النقاد. فمنهم من يرى أن تلك الموضوعية، بخاصة في الأدب الواقعي، لا تتحقق إلا إذا نطقت شخصيات المسرحية بلسان مقالها، ومستوى إدراكها بل ولغة حياتها اليومية المختلطة بمشاعرها، وذلك بينما ينكر البعض الآخر هذا الرأي ويرون فيه دعوة إلى السطحية العقيمة والثرثرة الفارغة والركاكة العقلية والفنيه واللغوية، ويقولون إن الموضوعية بل والواقعية العميقة بما يفهمه الكاتب عنها وعن وضعها ومعارك حياتها بلغته هو كأديب، لا بركاكة الشخصيات – بخاصة الشعبية منها – المحرومة من الثقافة والوعي. وعن هذا الخلاف العميق حول مفهوم موضوعية الحوار الدرامي تتفرع أنواع أخرى من الخلاف، لعل من أهمها بالنسبة لعالمنا العربي المعاصر حول اللغة التي يجب أن تستخدم في الحوار المسرحي، وذلك بحكم أن الخلاف بين لغة الحديث والحياة اليومية في أقطارنا العربية المختلفة وبين اللغة العربية الفصحى، قد بلغ من الاتساع حداً يشبه الازدواج اللغوي"(8).

ومندور نفسه قد حاول، بمعزل عن حقيقة ميله هو إلى العامية أو الفصحى، أن يعلل الميل الكبير نسبياً الذي أظهره الكتّاب، والمسرحيون خاصة، نحو استخدام العامية، اذ رأى "قدرة اللغة العامية الحية على التعبير أحياناً عن ظلال من المعاني والأحاسيس التي قد لا تستطيع الفصحى التعبير عنها بنفس الدقة والإيجاز. ومن المؤكد أن الإحساس بهذه الحقيقة هو الذي دفع كثيراً من الأدباء إلى تفضيل العامية في كتابة بعض أنواع المسرحيات بل وفي كتابة الأجزاء الحوارية بين الشخصيات الشعبية في كثير من القصص الطويلة والقصيرة على السواء"(9).

وإذا كان هؤلاء الأدباء والنقاد الذين تناولوا هذه القضية ومبررات استخدام

العامية ومشروعيته، قد انطلقوا من الفن وغايتهم الفن، وبمعزل عن الاتفاق أو الخلاف مع أي منهم، فإن نقاداً آخرين مثل عبد الله الخطيب، يعبرون عن مواقفهم وحماستهم لاستخدام العامية وفي بالهم أولئك الذين يفكرون به حين يتحمسون للفصحى بدواعٍ خاصة هي من خارج الفن أكثر منها من الفن ذاته، فيقول:

"أعتقد كذلك أن عدم الوقوف أمام انتشار اللغة العامية المنقحة في المجال الذي أقصده (وهو الحوار القصصي) يحقق غايتين أولاهما تكامل الفن القصصي، وثانيهما تقارب اللهجات العامية في البلاد العربية والتغلب على عدم فهم لهجة بلد شقيق في جميع أجزاء الوطن العربي الكبير، وهذا يمكّن الشعوب العربية من التفاهم بصورة واسعة"(10).

ولا نظن عبدالله الخطيب، بما يذهب إليه هنا، مقنعاً لأولئك الذين يميلون إلى الفصحى، فهو يفتعل هذه الدواعي الخارجية افتعالاً واضحاً، ولكن لنا أن نفهم سعيه هذا واضطراره إلى اللجوء إلى هذه الدواعي إذا عرفنا أنه فعل ذلك في منتصف الخمسينات، نعني مع بدايات المد القومي الذي كان يصعب معه إقناع الغالبية بأي شكل من أشكال التضحية بالفصحى أو تجاوزها في ما يُكتَب أو يُؤلَّف. وإذ يأتي رأي نقاد مثل عبدالله الخطيب معبِّراً عن وجهات نظر مستخدمي العامية والداعين إلى استخدامها ومحاولاً الإفلات من الحساسية التي يثيرها الحس القومي وينطلق منها بعض مستخدمي الفصحى والداعين إلى استخدامها، فإنه يحاول أيضاً تخفيف جانب آخر من طروحات مستخدمي الفصحى والداعين إليها، كما سنأتي إليها تفصيلياً في الفصل التالي، نعني عدم فهم لهجات أقطار عربية أخرى وما يقود إليه ذلك من الحد من انتشار الأعمال التي تستخدم العامية. هذا الجانب ينقله إلينا روجر ألين بالقول:

"إذا كان ثمة شيوع للهجة المصرية بسبب الانتشار الواسع للأفلام المصرية والتلفزيون، فلا يمكن قول نفس الشيء بالنسبة للهجاتٍ أخرى، على سبيل المثال في العراق والمغرب. وهكذا تضيق فرص الانتشار أمام روايات الروائيين الذين يعتمدون على لهجاتهم المحلية في كتاباتهم، ومثال ذلك الكاتب العراقي فؤاد التكرلي، والكاتبة التونسية عليا التابعي"(11)

(3)

ولعل ما يؤيد هذا تحول التكرلي تحديداُ في رواياتة الأخيرة من العامية إلى الفصحى، مع أنه كان قد انطلق في كتابة رواياته وقصصه، قبل ذلك، من قناعة تامة ومطلقة بالعامية لغةً لحواراتها، داعماً منهجه هذا بمبررات يمكن تفهّمها، إن لم نقل عدم قبولها، إذ "يرى مؤلف "الرجع البعيد" ألاّ خوف من العامية إذا كانت تخدم أغراضاً فنية. ويبدو أنه يحرص على ألا يزرع بينها وبين أثره القصصي جداراً من الشك والوهم. وهو إذ يرتاد هذا السبيل بجرأة، يشعر أنه مزود بإدراك عميق لمهمة اللغة في التوصيل مسلطا الضوء على هدفه الذي يسعى إليه، وهو التوصيل والحرص على جعل الشخصية تنطق بلغتها الخاصة حتى يستطيع القارئ أن يعايشها ويتآلف مع مشاعرها"(12). ويؤيد هذا الذي ذهب إليه هنا موسى كريدي في قراءته الجميلة لرواية "الرجع البعيد" فؤاد التكرلي نفسه حين يقول: "في رأيي كقصصي أن القوة التعبيرية التي تكمن في عبارة تقال بالعامية في ظرف ومكان معينين، لا يمكن أن نجد مثيلاً لها في جملة بالفصحى مهما بذلنا من جهد... والقضية بعد ذلك قضية إحساس فني"(13). ولعلنا في قراءة المقطع الحواري الآتي على سبيل المثال من حوار رواية التكرلي المذكورة ندرك الكثير من هذا الذي استقرأه موسى كريدي وأيده قول الروائي نفسه، خاصة في ما يتعلق بدور لغة الحوار كما نسمعه في الواقع في التعبير والتوصيل:

"– آني اعرفك زين. انت نفسك طيبة وشهم وتخاف من ربك...".

"لاكت" لكن الظروف تِدّخل أحياناً بحياة بعض الناس وتغيّرها بلا ما يردون. بس الله سبحانه وتعالى يخلّي بكلوبهم، رغم تقلبات الدهر، الشفقة والرحمة

والمحبة، لأن هم من الأصل أشراف ومنبتهم طيب، إنت يا حسين الله سبحانه وتعالى وضع ابني مدحت أمانة بعنقك.. أمانة الله خلاه بعنقك سيد حسين، دتفتهم ؟ أمانة إنت مسؤول عنها"(14).

ولا يخفى أنّ كتّاب الحوار عامياً ينطلقون من هذا الفهم وهذه القناعة اللذَيْن عبر عنهما التكرلي والمُنساقون باطمئنان إلى فنية ونبل و(براءة) ما يفعلونه. ومن هؤلاء مثلاً الكاتب الأردني غالب هلسا الذي انساقت جل شخصياته المصرية في روايته "البكاء على الأطلال" إلى استخدام اللهجة المصرية. ولأنه مؤمن بفنية هذا الاستخدام كما يبدو، فإنه لم يتردد في استخدام المطلق في مصريته في حوار هذه الرواية، وكأن لسان حاله يقول، كما هو حال الكثير من مستخدمي العامية من الروائيين، إن الشخصيات هي التي تختار هذا الحوار، إضافة إلى الربط الذي يتكئ عليه هؤلاء الروائيون، ومن ضمنهم بالطبع هلسا، بين الواقعية التي يريدونها لحواراتهم والعامية، كما يتمثل ذلك مثلاً في المقطع الحواري الآتي، وكأنه يستجيب فيه للشخصيات لتتكلم باللهجة، مع عدم فعل الكاتب أو الشخصيات لذلك في حواراتها الداخلية بالطبع:

"مرت فترة صمت ففتحت شنطتي وتظاهرت بأنني أبحث عن شيء فيها... وأنا أقول لنفسي: لماذا لا يقول شيئاً ؟ لماذا يصمت ؟ قلت:

– دوّشتك.

بقصد أن أستحثه على الكلام.

قال:

– لما كُنِتْ إنسان كويس، لما كان ممكن أعمل حاجة، كنت بَشْعُر بنفس شعورك.

كان ذلك آخر ما كنت أنتظره. قلت:

– مش فاهمة....

قال إنه شعر بأن الزمن يسرقه – ما معنى ذلك ؟ – وإنه عندما يعاني الإنسان من مثل هذا الإحساس فإنه يكون قد رفع راية الاستسلام. قلت:

– بس أنا مش خايفة من الموت.

قال أنت نجوت، لأنك بالفعل قد أخذت تتجاوزين نفسك.

قلت: وأنت ؟

– خلاص"(15).

بقي أن بعض الروائيين قد ينجرون وراء الاتكاء على أن الحوار يكتسب واقعيته من العامية على اعتبار أنها اللغة التي نتكلم ونتواصل بها فيما بيننا في حياتنا، إلى أن يكتبوا بهذه العامية ما لا ينطبق عليه ذلك، من ذلك على سبيل المثال كتابة سحر خليفة حوارات في روايتها "الميراث" تدور أصلا، كما يُفترض، بالانجليزية بين شخصيات فلسطينية وعربية وأمريكية، علماً بأنها قد انتبهت إلى ذلك أحياناً فجعلت الشخصيات الأمريكية تتكلم عربية ذات نبرة أجنبية. ففي المقطع الآتي مثلاً لا تكتفي فيه الروائية بتوجهها، بل هي جعلت شخصياتها تتكلم بلغة مغرقة في عاميتها:

"... سمعت صوت حركة فنظرت إلى الباب، وهناك كانت جدتي وهي أمريكية تقف وفي يدها بندقية صيد. همستْ بصوت كالفحيح:

– أي حركة ويكون رأسك شقف قطع لحم مشويٍّ.

كان وجهها ساكناً وعيناها تتحركان يمنة ويسرة.

– إرْمِ السكين حالا.

رد عليها محشرجا: "يا بنت الكلب".

فانطلقت رصاصة أخرى أصابت الطاولة بجانبه وانقلبت عليَّ:

– زينب تعالي هون، تعالي بسرعة.

لكني بقيت مذهولة ولم أستطع الحراك. وجّهتْ حديثها إليه:

– أنتَ عارفني يا حج، إرْمِ السكين.

رمى السكين بيده اليسرى وهو يشد يده الجريحة إلى صدره.

– وانتِ يا بنت تعالي هون وروحي لغرفتي ونادي البوليس، يا الله بسرعة"(16).

ومرة ثانية، وتعلقاً بالمنطلق الرئيس لهؤلاء الكتّاب في كتابة حوارات رواياتهم وعموم أعمالهم بالعامية، نختلف مع الربط الحاسم أو المطلق بين العامية وواقعية العمل أو الشخصية، وهو الربط الذي صرح به حتى بعض النقاد مثل محمد جابر الأنصاري(17). بعبارة أخرى نحن إذ نتفق جزئياً مع رأي فؤاد التكرلي السابق ذكره، ومَن اتفق معه، في هذا الجانب فإننا لا نفهم من لغة الشخصية الخاصة التي تمكننا من أن نعايشها ونتآلف معها، على حد تعبيره، عاميتها تحديدا، بل في أن تكون هذه اللغة متناسبة – في الجو والمناسبة والظرف الآني – مع الشخصية ومع روح العمل ككل، وهذا بعض ما يتمثله بعض أهل الفصحى في حماستهم إليها.

الهوامش

(1) يوسف السباعي: السقا مات، مصر، لجنة النشر للجامعيين، 1987، ص 4-5.

(2) شاكر الأنباري: من إشكاليات الرواية العربية المعاصرة، جريدة الأسبوع العربي، دمشق، ع 820، 17 / 8 / 2002.

(3) المصدر السابق، ص 94.

(4) د. يوسف نوفل: قضايا الفن القصصي، القاهرة، دار النهضة العربية، 1977، ص 32.

(5) نعتقد أن رشاد رشدي هنا، إذ لا يشير إلى كلام الشخصيات فقط بل إلى تفكيرها أيضا، فإنه يُدخل ضمن ما يجب أن يُكتب بالعامية الحوار الفردي، والحوار الداخلي، والمناجاة، وعموم ما يرد في تداعيات الشخصية، وما أسميناه بالحوار الشاعري. وهو ربما ما انفرد به الناقد.

(6) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، بيروت، دار العودة ، 1984، ص 100.

(7) يوسف الشاروني: دراسات أدبية، مصر، مطبعة المعرفة، 1964، ص 187.

(8) محمد مندور: الأدب وفنونه، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996، ص 115 - 116.

(9) يوسف الشاروني: مصدر سابق، ص 208. عن محمد مندور: المسرحية بين العامية والفصحى والشعر، مجلة الكاتب، القاهرة، ع 9، ديسمبر 1961، ص 61.

(10) المصدر السابق، ص 171.

(11) روجر ألين: الكتابة العربية في الغرب، ترجمة ياسر شعبان، جريدة أخبار الأدب ، القاهرة، ع410، 20 مايو 2001.

(12) موسى كريدي: "الرجع البعيد" والفن الروائي، مجلة الأقلام، بغداد، ع 6، 1981، ص 136.

(13) دائرة الشؤون الثقافية (إعداد): ملتقى القصة الأول، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1978، ص 39.

(14) فؤاد التكرلي: الرجع البعيد، بيروت، دار ابن رشد ، 1980، ص 187.

(15) غالب هلسا: البكاء على الأطلال، بيروت، دار ابن خلدون، 1980، ص 199- 200.

(16) سحر خليفة: الميراث، بيروت، دار الآداب، 1997، ص 24.

(17) محمد جابر الأنصاري، مجلة الرائد، 1970/12/17.

الفصل الثالث

الحوار - فصيحا

(1)

تكاد مواقف الذين مالوا إلى الفصحى أو اقتنعوا بها لغةً لحوار العمل الأدبي الإبداعي تنطلق من الرد على المواقف السابقة الداعية لاستخدام العامية أو من تسفيهها، وخاصة في اتكائها على واقعية العمل والشخصية والحوار. وابتداءً إذا كان صحيحاً – وهو برأينا كذلك إلى حد بعيد – ما ذهب إليه فؤاد التكرلي في قوله الذي رجعنا إليه سابقاً بأن "القوة التعبيرية التي تكمن في عبارة تُقال بالعامية في ظرف ومكان معينين لا يمكن أن نجد مثيلاً لها في جملة بالفصحى مهما بذلنا من جهد"، فإنه ليكون صحيحاً أيضا، إذا وضعنا أنفسنا في موقع أهل الفصحى القول: إن القوة التعبيرية التي تكمن في عبارة فصيحة في ظرف ومكان معينين، وربما في كل ظرف وكل مكان قد لا نجد مثيلاً لها في العامية كلها، و"القضية بعد ذلك قضية إحساس فني"، على حد تعبير التكرلي نفسه، الأمر الذي يهيِّئ إذن المنطق والإقناع بدرجة أو بأخرى لكل فريق. ولكن تبقى بعد ذلك لكل منهما حجته التي لا تنطلق بالضرورة من هذا، كما رأينا مع فريق العامية، وسنراه مع فريق الفصحى هنا، الأمر الذي قد يعطي من يناقش القضية من خارج الفريقين – وسنسعى إلى أن نكون من هؤلاء – أهمية خصوصاً وأن مثل هؤلاء سيتسمون بالضرورة بالموضوعية وعدم الانحياز إلى حد كبير إن لم يكن مطلقا، حتى وإن بدا بعضهم أحياناً مع هذا الفريق أو ذاك، وفي هذه المفردة من القضية أو تلك. ولعل من أبرز من ناقشوا بموضوعية طروحات أولئك الذين تحمسوا للعامية الدكتور محمد غنيمي هلال حين قال ضمن ما قاله عن المسألة:

"وهذه المسألة هي لغة الحوار: أيكون بالفصحى أم بالعامية ! وهي مسألة

محلية، كان السبب المباشر في إثارتها الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا، مما تكاد تنفرد به في الآداب العالمية، مع الضعف المطبق في الفصحى لدى الجمهور. ومن ثم وُضعت المسألة وضعاً خاطئاً في نظرنا، على أساس الواقع ومسايرته، لا على أساس مطالب الأدب، وما ينبغي أن يكون من أجل النهضة بالأجناس الأدبية. ففي الحق لا صراع بين الفصحى والعامية، فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره. وفي الأمم جميعاً – منذ القديم – يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشةً سليمة....

"... فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى له ما يناظره أو يقرب منه في الأمم الأخرى ذات الآداب العريقة، ولم يدر بخلد واحد من نقادهم وكتابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضا، بدلاً من الفصحى، أو يجعل إحداها في صراع مع الأخرى المستبدل بها.... فالذي نعارضه كل المعارضة هو أن نحكم على الفصحى – من حيث هي – بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال، تعللاً بأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستعمال، أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية، ويُنطِقُها الكاتب اللغة الفصيحة مما يسمونه واقعية الأداء، ذلك أن الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة، والخلط بينهما لا يصدر إلا عن قصور شنيع في فهم الواقعية. فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع. والكاتب لا يستنطق لسان المقال، بل لسان الحال، ولا بد في عالم الأدب من الاختيار والتعمق، لا الاقتصار على نقل الواقع.

"على أن في التسليم بعجز اللغة العربية عن الاسهام في إنتاج الأدب القصصي أو المسرحي تخلفاً ينال من الرقي فنياً بهذين الجنسين الأدبيين فضلاً عما بيناه من قبل من التحكم المجافي للمنطق في القول بأن اللغة العربية تعجز عما تم في اللغات الأدبية العالمية، ذلك أن القصص والمسرحيات العالمية – لو كانت قد ظلت تكتب بلهجة محلية في الآداب العالمية – لما ارتقت...، على أنه لا نزاع في أن اللغة الفصحى أقدر واثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة

العامية المحددة في مفرداتها، والمتصلة بالوقائع والمحسات، في حين تعجز عن المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة"(1).

والواقع أن الناقد محمد مندور كان قد سبق هلال في تناول مسألة الربط بين اللهجة وواقعية العمل الأدبي، وبشكل خاص المسرحي والقصصي والروائي، حين قال: "فالواقعية في الأدب لا يُقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع. ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان حالها.. وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء"(2).

وتعلقاً بهذا الربط أيضاً بين الذي يعتمده ويتكئ عليه بعض مستخدمي العامية والمدافعين عن هذا الاستخدام، يتفق الدكتور محمد عبدالحليم كافود مع وجهة نظر محمد غنيمي هلال السابقة وفهمه للواقعية حين يقول رداً على محمد جابر الأنصاري في بعض طروحاته حول جواز استخدام العامية في بعض أنواع الكتابة الإبداعية التي أشرنا إليها في الفصل السابق:

"... نختلف معه في دعوته لكتابة الرواية والمسرحية باللهجات العامية بقصد الواقعية الفنية والتقرب من إفهام الجمهور... أما تبريره لكتابة المسرحيات والروايات – أو إجازته لها – بدعوى الواقعية الفنية فإنه ليس لدينا ما نقوله حولها حين نتذكر قول الدكتور محمد مندور حول هذه النقطة والذي يكفي في الرد على دعوى الواقعية الفنية"(3).

ويتعرض المستشرق روجر ألين لهذه (المعضلة) عبر استعراض رؤى العشرات من الكتاب العرب، الروائيين بشكل خاص، التي تتمثل نظرياً في ما قالوه فيها، وعملياً أو تطبيقياً في ما كتبوه إبداعياً. ويكاد يكون نجيب محفوظ لدى ألين الذي يأسف لمنهجه بهذا الخصوص، الممثل الأهم لأولئك الذين استخدموا أو أيدوا أو دعوا إلى الفصحى لغةً للحوار. وإذا كان المستشرق مصيباً بشكل عام في تصنيف محفوظ هنا، فان هناك ما قد يشكل تحفظاً صغيراً يتمثل في ما يمكن أن نسميه مرونة هذا الروائي في التعامل مع هذه القضية، ولا نرى التعصب الذي يمكن أن نفهمه من إشارة ألين الواضحة في كلامه، كما سنأتي إليه بعد عرض آراء فريقي

العامية والفصحى. يقول روجر ألين:

"اختار عدد كبير من الروائيين، مُقِرّين بانتشار استخدام العربية في الكتابة، كتابة رواياتهم وحتى الحوارات بهذا المستوى من اللغة الفصيحة. وبالطبع أبرزهم نجيب محفوظ الذي من وجهة نظري لسوء الحظ قد وصف اللهجات العامية المختلفة، بأنها "مرض" العربية، ولا زال كارهاً لتضمين رواياته تعبيرات من المفردات المحلية في مصر، واتفق معه عدد كبير من الروائيين، ومن أكثرهم شهرة: جبرا إبراهيم

جبرا، وعبدالرحمن منيف. وبرغم ما يتضمنه هذا الاختيار لمستوى اللغة من سهولة الفهم في كل الدول العربية، فثمة صعوبة ابتدائية في التعبير من خلال العنصر الدرامي في الكتابة الأدبية بواسطة لغة غير مستخدمة في الحوار اليومي..."(4).

والواقع أن نجيب محفوظ قد عبر عن شيء من هذا في مناسبات عدة، بدا فيها متشدّدا في رفض العامية، فمن ذلك قوله:

"إن اللغة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب والتي سيتخلص منها حتماً حين يرتقي، وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض"(5).

وإذا كان هذا الرأي قد جاء ربما وليد المد القومي الذي شهدته مصر والأمة العربية في نهاية الخمسينات والستينات وما فرضه من اعتزاز شديد بالعربية، إذ هو عبر عنه سنة 1962، فإنه قد كان لنجيب محفوظ قبل ذلك رأي أشد وأكثر حدة، لكنه مضمّخ بالبعد السياسي، إذ يقول في بداية 1956:

"اللغة العامية حركة رجعية، والعربية حركة تقدمية، فاللغة العامية انحصار (كذا) وتضييق وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتوسع والتكتل والانتشار الإنساني"(6).

لكننا نعود لنقول إن نجيب محفوظ لم يكن متصلباً أو متعصباً في تبنّي الفصحى ورفض العامية، بدليل أنه كتب حواراته بلغة عربية فصيحة واضحة

سهلة، وفوق ذلك غير ممتنعة عن تقبل بعض المفردات العامية ليجعلها على ما نرى ملائمة للفن القصصي. الأهم من ذلك أن مرونة محفوظ تتعدى حدود المفردات إلى بعض التراكيب، وربما من هنا عدّه البعض من محاولي الوصول إلى الحلول الوسطى، وهو ما لا نتفق معه خصوصاً أن مثل ذلك كان قليلاً جداً بحيث لم يكن مساراً ولم يخرق منهجه الأصلي. فمع إقرار يوسف الشاروني بأنّ الكاتب يؤيد أنصار الحوار بالفصحى، يقول: "نجيب محفوظ من الأدباء الذين حاولوا كذلك الوصول إلى حل وسط... فقد أنطق شخصياته ألفاظاً فصحى لكن دلالتها وتركيبها – من حيث تأخير الكلمات وتقديمها – أقرب إلى العامية... فنجيب محفوظ ليس من أنصار الحوار الفصيح كما يقول، أو كما يُقال عنه، بل هو بتعبير أدق ذو حوار فصيح من ناحيتي المفردات والإعراب، عامي من ناحيتي تركيب الجملة ودلالات المفردات، ذلك أن اللغة ليست مجرد مفردات ولا ما يرد بالمعاجم من ألفاظها، بل إن نظام الكلمات شرط أساسي من شروطها، وبكل لغة نظام معين لا يصح الإخلال به"(7). والشاروني يضرب لما ذهب إليه بشأن تعامل الكاتب مع حوار الرواية مثالاً التعبير الآتي من رواية "زقاق المدق" الذي يرى أنه "تعبير عامي في ألفاظ عربية سليمة" على حد تعبيره: "هربت وحياتك، خواها رجل فأكل مخها وطار بها"(8). فمع إصابة الشاروني في رصد مثل هذه العبارات فإن ذلك يبقى برأينا غير متسيّد على منهج الروائي، إضافة إلى أن العامية هنا تسللت إلى الفصحى عبر "أكل مخها" تحديدا، وهو ما لا يجعل محفوظ من أصحاب الحل الوسط. إنّ هذا مرة أخرى ما سميناه مرونة في التعامل مع كتابة الحوار، عدا ذلك أن حواره إذ يلتزم عموماً الفصحى، فإنه يأتي دائما، أو ربما يتعمده محفوظ نفسه، بسيطاً في لغته ألفاظاً وتعبيرات وصياغة، ليكون في النتيجة مقبولاً من القارئ العادي، مع بعض الاستثناءات من هذه الناحية على بعض حوارات رواياته المبكرة.

(2)

لقد سبق آخرون نجيب محفوظ في كتابة الحوار بالفصحى، أياً كانت طبيعة هذه الفصحى، حين واجهوا إشكالية هذا العنصر أو الوسيلة الفنية مع دخول الفنون الأدبية الجديدة، كما أشرنا، وتحديداً "عندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا الذين يملكون ناصية الفصحى في كتابة المسرحيات الشعرية والنثرية الفصيحة الجيدة السبك اللغوي والخالصة الفصاحة، من أمثال أحمد شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ومحمد تيمور. وهم يرون أن استخدام العامية يُخرج الحوار الدرامي إلى السطحية والثرثرة التافهة، بينما تستطيع الفصحى وحدها – وهي لغة الأديب الكاتب – أن تعبر في عمق ونفاذ عن لسان حال الشخصيات في حوار أدبي متين. والأديب الذي يكتفي بالتقاط الحوار على ألسنة الشخصيات التي يلتقي بأمثالها في الحياة، لا يخلق أدباً ولا يكشف عن مجهول من قيم النفس أو قيم المجتمع وأخلاقه. وقد تكون مهارته كلها عندئذ كمهارة الببغاء الذي لا عقل له، وكأنه آلة تسجيل وترديد"(9). ولأنّ هذا لا يمسّه ما يرد من مفردات عامية قليلة هنا وهناك ومتى ما وجد الكاتب ضرورة لذلك، رأينا محفوظاً إذن لا يتردد في استخدام شيء من العامية في جلّ رواياته، ونتذكر جميعاً هنا كلمة "طظ" مثلاً في رواية "القاهرة الجديدة".

ولم ينفرد نجيب محفوظ بالطبع في هذا، فهناك كتّاب آخرون ومنهم الكاتبة العراقية ميسلون هادي مثلاً التي تكاد تقف هذا الموقف أو تقترب منه، ولكن بشكل أكثر تقبلاً للعامية ضمن الحوار الفصيح بحيث قد يتعدى الأمر المفردة ونظام التركيب إلى العبارة، ومن الواضح مرة أخرى أن الكاتبة تفعل ذلك حينما

تجد ضرورة فنية أو موضوعية أو دلالية لذلك، وهو بظني ما يحسه القارئ بشيء من السهولة، كما في المثال الآتي من رواية "يواقيت الأرض" الذي تدخل الحوارَ فيه فجأة مفرداتٌ وعباراتٌ عامية أردنية تأتي لتسهم في خلق الجو الجديد الذي فرضه وصول بطل الرواية العراقي المهاجر إلى عمّان:

"قال سائق سيارة الأجرة:

– فش عندك فراطة !!؟"(10).

فإن الجملة العامية الأردنية هنا تعني أن هذه الشخصية العراقية قد طوت مرحلة انتقالية تمثلت في طريق بغداد – عمّان البري وما يمكن أن يعنيه أو يلمّح إليه ذلك من ارتمائها أو رميها إلى المجهول في ظل التيه والمعاناة والعذاب التي خلقها حصار المدنية الجديدة للعراق والعراقيين، إضافة إلى ما يؤديه ذلك من خلق الجو الخاص الذي تحتاجه الرواية لبطلها، وتفعيل أحاسيس الخوف والقلق والتردد له، وإطلاق تيارات التفكير والتداعي فيه. والواقع أن الكاتبة نفسها لا تقدِم على مثل هذا الاستخدام للمفردات وبعض العبارات العامية في مثل هذه المواقع فحسب، بل هي تبرر بوعي واضح استعمالها لها فتقول في ذلك: "المفردة العامية عندما تكون متحركة وتعبر عن المسمى بشكل أفضل، فإني أستعملها بلا تردد. هناك مفردة فيها حياة وموسيقى، بل إنها مفردة راقصة وتنقل الصورة إلى ذهن القارئ بشكل أفضل، لذلك استعملها"(11). وما قلناه عن ميسلون هادي يقال عن الروائي الأردني منيف الرزاز في بعض رواياته، من ذلك مثلاً رواية "الذاكرة المستباحة" التي ترد المفردات والعبارات في حوارها الفصيح أصلاً لضرورات يبدو أنها تفرض نفسها على الكاتب، خصوصاً حين يستخدم – وكما استخدمت الكاتبة العراقية تماماً – مفردات وعبارات لعل من الصعب إيجاد بديل مكافئ دلاليا لها في الفصحى، فلنرَ مثل هذا في المقطع الآتي:

"يقف منقذ أمام المحاربين القدامى، يتأمل صفحة الوفيات بصمت وهو يتمتع بذلك الإحساس الخفي بأن أنظار الكل شاخصة إليه. يتخذ هيئة الاستعداد والتأهب، فيتحول إلى آذان صاغية. يفتح فمه فينحني الجميع نحوه، وبغتة، دون

مقدمات أو مبرر معقول يرفع منقذ ذراعه ويهتف بحركة مسرحية:

"– أهلاً بشيخ الشباب.. وحبيب الشعب.. بطل ميسلون.. "أبو محمد باشا".

يتخاذل الجميع في مقاعدهم، وينكمشون يائسين ممتعضين. ويصرخ أبومحمد باشا خارجاً عن طوره:

– بلا حبيب الشعب بلا بطيخ. كنت حبيب الشعب لما كانت عمّان عمّان. فُكْنا من أفلامك. اقرأ صفحة الوفيات وخلصنا.

وسأله منقذ باهتمام شديد ودهشة أصيلة:

– ماذا تقصد بـ"لما كانت عمّان عمّان" ؟ ليش الآن صارت عمان معان مثلاً؟!"(12).

وإذن فإن كل هؤلاء الكتّاب بدءاً بمحفوظ إنما هم من كتاّب الحوار الفصيح وليسوا من أصحاب الحلول الوسطى، مع الإقرار بأن في تجربتهم شيئاً مما قامت تلك الحلول أو اشتملت عليه، كما سنراها لاحقا. وإذا كان بعضهم ومعهم بعض النقاد، ينطلقون في تعاملهم مع الحوار من الفن ومن أن لغة الفن هي الفصحى بتراثها وقابليتها على الاستجابة لمتطلباته، وبعض آخر منهم من خارج الفن أكثر منهم من الفن نفسه، تدفعهم ما يمكن أن نسمّيها الغيرة القومية مرة، والوطنية المطلقة مرة ثانية، وحب للعربية لغةً وهويةً مرة ثالثة، فإن ناقداً مثل السيد قطب يحاول أن يقارب في مدخله إلى هذا القضية ما بين ما هو خارج الفن، الفن وطبيعته والحرص على عدم التضحية بمتطلباته وجماليته بشكل عام وبخصوصيته قصصياً تحديداً حين يقول منطلقاً من تفهمه لطرفي المعادلة – إن صح التعبير: "قوام كل عمل أدبي هو مطابقة قيمه التعبيرية لقيمه الشعورية، ومناسبة استخدام الأداة لطبيعة العمل الذي تستخدم فيه واتجاهه. والقصة(13)... تهدف إلى تصوير الحياة في محيطها الطبيعي، وفي هذا المحيط تختلف الأجواء والحالات الشعورية. ومن هذه الاعتبارات كلها يخلص لنا أن لغة القصة ينبغي أن تكون لغة نثرية – لا شعرية – إلا في اللحظات الخاصة التي يفيض فيها الشعور ويرتفع ويتوهج، أو يراد وضع إطار من وصف الطبيعة أو سواها تعيش

في داخله لحظات هامة مشرقة أو كئيبة آسية في سياق القصة، وكلما عبر كل شخص فيها بلغته حسب مستواه فيها ووضعه، كان ذلك أكمل، لأنه يساعد في نسياننا للمؤلف، وشعورنا بأن الحياة تجري طبيعية أمامنا دون أن بعترضها تنسيقه المفتعل. وقد يجد المؤلفون في اللغة العربية بعض الصعوبة لتطويعها لجميع المستويات الفكرية والشعورية، لأنها بطبيعتها لغة الخواص، ولكن هذا التطويع ممكن حسب المواقف بدون خروج على حسب طبيعة اللغة وأساليبها. وخير ما يضرب به لمثل هذا التطويع أسلوب المازني"(14).

(3)

ومهما كانت مبررات استخدام الفصحى، فقد لا يجد بعض من يستخدمها، أو لنقل يرفض استخدام العامية إضافة إليها أو بديلاً عنها، من حاجة إلى تقديم مثل هكذا مبررات كون استخدام الفصحى هو الأصل بينما استخدام العامية هو خروج عن ذلك، وعليه فهو خروج يحتاج بالطبع إلى أن يبرره أصحابه ليكتسب مشروعيته. إضافةً إلى ذلك نجد نحن أن تجاوز اللغة العامية المستخدمة إلى اللغة الفصحى يحدث في الحقيقة لا في العمل الإبداعي الأدبي فقط، بل في حياتنا دون أن يعني ذلك بالطبع تجاوز الواقع، لأن هذا الذي يحدث في هذه الحالات هو بالاحرى من الواقع، وذلك تحديداً حين تتعرض لغة حواراتنا مفردات وتعابير للتغيير فردياً وجماعياً. من ذلك مثلاً حين نجد أنفسنا نتكلم أو ننطق مفردات وتعبيرات عربية فصيحة لم نكن نستخدمها من قبل. وأيضاً حين نجد أنفسنا، ونحن في بيئة اجتماعية غير بيئتنا، أو في بلد غير بلدنا، نحاول التكلم بلغة وسطى لنكون أقرب لأبناء البيئة الجديدة أو الغريبة عبر تجنب بعض المفردات والتعبيرات من عاميتنا إذ نقدّر أنها قد لا تكون مفهومة من أبناء تلك البيئة، واستخدام مفردات وتعبيرات كثيرة الاستعمال في العامية الأخرى، والتجرّؤ على استخدام بعض المفردات والتعبيرات الفصحى. وهناك إضافة إلى ذلك من يستخدمون اللغة الفصحى في حياتهم بشكل كلي، وهم قلائل بالطبع، ومن يستخدمونها بشكل جزئي، وتحديداً في مناسبات أو أماكن بعينها، ومن يستخدمون لغة تقترب من اللغة الفصحى بشكل دائم او شبه دائم. ومع هذا فلعل الموقف أو المواقف العامة لملتزمي الفصحى لا تقنع أحداً من مستخدمي العامية في الحوار، وهي إن وجدت من يقتنع منهم بها فسيكون في الغالب متفهماً لوجهة

النظر التي يتمثلها أو يتبناها كُتّاب الفصحى أكثر منه مقتنعاً بها عملياً، كما رأينا وسنرى بعض ذلك في الحيرة التي وجد بعض الكتاب أنفسهم فيها حينما واجهتهم (المشكلة). ونستثني من أنْ تكون اللغة الفصحى فيها موضع خلاف الحواراتِ التي هي ليست بالكلام العادي المنطوق بقدر كونها مما يمكن أن نسميه تفكيراً بصوت عال. وضمن ذلك أيضاً ما قد لا يكون على لسان بشر أو إنسان عادي. فمن النوع الأول المثال الآتي من إحدى روايات أحلام مستغانمي:

"ولكن لم أعِ كل هذا إلا بعد فوات الأوان.. بعدما رفعت الموائد، وانسحب الجميع لأبقى وحدي.. أمام فتات الذاكرة.

قلت: أريد أن أراك..

– لا.. لم يعد لقاؤنا ممكناً الآن.. وربما كان هذا أفضل. يجب أن نبحث عن نهاية أقل وجعاً لقصتنا. لتكن قسنطينة لقاءنا وفراقنا معا.. فلا داعي لمزيد من العذاب"(15).

ومن النوع الثاني المثال الآتي من إحدى روايات ميسلون هادي:

"... سلمت تلك الحية البيضاء على ناجي عبدالسلام قالت له:

– من أنتَ ؟ وما شأنك ؟ من أين جئت ؟ وإلى أين تذهب ؟

قال: أنا من بني يعرب.. واسمي ناجي.. قادم من بلاد الجذور وذاهب إلى بلاد الطيور.. ولكن القارب نسيني هنا ورحل.

قالت الحية: بلاد الطيور ؟ وما شأنك وهذه البلاد ؟

قال ناجي عبدالسلام: هناك يوجد خاتم سليمان.. ويُقال إن من حصل عليه انقادت له الإنس والجن والطير والوحوش وجميع المخلوقات. ولكن من أنت؟

قالت الحية: أنا ملكة الحيّات"(16).

فمنطقيا، إن مثل هذه الحوارات التي هي أقرب إلى التفكير والمناجاة منها إلى الكلام العادي، أو التي لا تكون على ألسنة البشر، لا تستثير فصحاها جدلاً أو اعتراضاً. بتعبير آخر هي لا تكون موضع خلاف أو صراع بين مريدي الفصحى ومريدي العامية، مع بقاء الخلاف في ما هو غير ذلك، ومع الخلاف تبقى المشكلة.

الهوامش

(1) الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1987، ص 670 - 672.

(2) روجر ألين: الكتابة العربية في الغرب، ترجمة ياسر شعبان، جريدة أخبار الأدب، القاهرة، ع410، 20 مايو 2001.

(3) د. محمد عبدالرحيم كافود: النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، الدوحة، دار قطريّ بن الفجاءة للنشر والتوزيع، 1982، ص243.

(4) المصدر السابق.

(5) يوسف نوفل: قضايا الفن القصصي، القاهرة، دار النهضة العربية، 1977، ص 3. عن نجيب محفوظ، مجلة المجلة، ديسمبر 1962.

(6) المصدر السابق، عن نجيب محفوظ، مجلة صباح الخير، 16 فبراير 1956.

(7) يوسف الشاروني: دراسات أدبية، مصر، مطبعة المعرفة، 1964، ص 146.

(8) نجيب محفوظ: زقاق المدق، مصر، دار مصر، ص 221.

(9) محمد مندور: الأدب وفنونه، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996، ص117.

(10) ميسلون هادي: يواقيت الأرض، عمّان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2001، ص 25.

(11) ميسلون هادي: ميسلون هادي لـ "العرب": في الأدب لا توجد أنصاف حلول ولا أنصاف طرق (حوار)، جريدة العرب، لندن، 2002/5/1.

(12) مؤنس الرزاز: الذاكرة المستباحة، كتاب في جريدة، عمّان، المؤسسة الصحفية الأردنية – الرأي، ص 6.

(13) يعني السيد قطب بالقصة هنا الرواية، إذ يسميها كذلك، بينما يسمي القصة القصيرة "اقصوصة".

(14) سيد قطب: النقد الأدبي.. أصوله ومناهجه، القاهرة، دار الشروق، 1993، ص 81 - 82.

(15) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، 2001، ص 279.

(16) ميسلون هادي: يواقيت الأرض، ص 112.

الفصل الرابع

مساعي الخروج من المشكلة واللغة الوسطى

(1)

أيًّا كان ميل الكتاب ودعوتهم واستخدامهم للعامية أو للفصحى، فإنهم عموماً يعكسون حيرة واضحة وشبه دائمة غالبا، بمعنى أنها ملازمة لهم ما داموا يكتبون، إزاء لغة الحوار التي من المناسب استخدامها وهم يجدون أمامهم (لغتين)، الأمر الذي تمثل غالبًا في ذلك التأرجح أو التنقل ما بين الاستخدامين الذي نراه في تجارب العديد منهم. ولا تختفي هذه الحيرة إلا في النادر عند أولئك القلة الذين يستخدمون أيّاً من اللغتين بشكل حاسم ومطلق، أو يحسمون أمرهم في استخدام أي منهما في هذا العمل والأخرى في ذاك. ولعل هذه الحيرة أو المشكلة هي ما عبر عنها الروائي غائب طعمة فرمان حين سئل عمّا إذا كان راضياً عن استخدام العامية في حوار روايته الأولى الشهيرة "النخلة والجيران" إذ أجاب:"لا.. لست راضياً عن ذلك.. إنها مشكلة قائمة كلما أمسكت القلم لأكتب قصة. وقد واتتني الشجاعة لأن أصرف ذهني عنها فأكتب الحوار باللغة الفصحى في أكثر من عمل قصصي"(1). وتتأكد حيرة الكاتب هذه وقلقه حين يقول في مناسبة أخرى:"نحن العراقيين، وأقول ذلك صراحة نجابه مشكلة حادة بسبب عدم انتشار لهجتنا العراقية، فنجد كثيراً من الضير في أن نُجري الحوار كما يجري على ألسنة شخصياتنا. أنا بهذه المشكلة لم أصل إلى قناعة تامة"(2).

ويتعدى الأمر ذلك أحياناً ليسبب اضطراباً حقيقياً للبعض، يقول يوسف الشاروني:"أحياناً نجد قصصيين يدلون برأي في لغة الحوار، ثم يخالفون ما يرون عندما يكتبون أعمالهم الأدبية. ولست أرى في هذا تناقضاً من الكاتب، بل هو انعكاس لحدة هذه المشكلة وتذبذب الآراء بشأنها"(3)، الأمر الذي يجعل منها أزمة

أكثر منها مشكلة، وهي أزمة لم يكن فرمان وحده يعاني منها بالطبع، بل فرضت نفسها على عموم الروائيين والقصصيين بسبب هذا التأرجح الذي غالباً ما يجدون من الصعب حسمه بين العامية والفصحى، مع عدم قناعة الكثير منهم ورضاهم حتى حين يقررون الكتابة بإحداهما. فشيء من حيرة فرمان تمثلت في تجارب العديد من الكتاب بدءاً بمحمود تيمور ويحيى حقي، ومروراً بعبدالحميد جودت السحار وشاكر جابر، ووصولاً إلى عبدالرزاق المطلبي وإبراهيم نصرالله وغيرهم، بل تعدى الأمر إلى غير الروائيين أحياناً كما نراه مثلاً في جواب لأدونيس على سؤال عن سبب عدم كتابته المسرحية إذ قال:"حاولت، ولم أفلح، أعترف بذلك، لأنني لم أستطع أن أخلق لغة مسرحية خاصة بالشعر وتواكب لغتي الشعرية، وأنا... لا أجد أي لغة مسرحية بالمعنى العميق للكلمة في الشعر، وأعتقد أن اللغة المسرحية في النثر تكشف عن أزمة في هذا الصراع بين العامية والفصحى"(4). فهذه الحيرة المتطورة إلى أزمة والمسببة للعديد من الكتّاب في أحيان كثيرة قلقاً ذاتياً وفنياً، تكاد تشغل جلّهم بمن فيهم، كما قلنا، بعض الذين يحسمون أمرهم في اختيارٍ واحدة من اللغتين لحوارات كتاباتهم. فالذي يختار العامية كثيراً ما يبقى قلقاً من أن يجد البعض في خطوته ابتعاداً عن لغة الأدب كما يُفترض أنْ تكون، ومن محدودية الانتشار عربياً، خاصة حين يكتب، إذ لا يكون مصرياً تحديداً، بغير المصرية التي هي اللهجة المفهومة من كل العرب، وإن كنا نرى هنا أنها، في ظل تطور وسائل الإعلام وغزو القنوات التلفزيونية الفضائية العربية، ما عادت وحدها المفهومة من العرب، بل ربما أمكن القول إنه ما عادت لهجة عربية غير مفهومة تماما، كما كان الأمر مع غالبيتها قبل عقدين من الزمن أو أكثر من ذلك بقليل. أما الذي يختار الفصحى فإنه يبقى قلقاً من أن تأتي حواراته متكلفة أو لنقل، كما يعبر الكثيرون، غير واقعية وعليه تكون غير مقنعة.

هنا نريد أن نقول، وانطلاقاً من وجهة نظر غير متفقة مع الربط الحتمي والتلقائي بين الواقعية والعامية، الذي مرّ عرضه سابقا، إنه مع ما يبدو من

انسجام وترابط وتقارب بين الاتجاه الواقعي، أو واقعية العمل القصصي وخاصة الروائي واستخدام العامية في حوار هذا العمل، فإن مثل هذا الربط بينهما قد احتل في مناقشات المتحمسين لاستخدام العامية مكانة هي أكبر من حجمه. ونعتقد أن مثل هذا الربط يمليه غير قليل من الفهم الظاهري للقضية، وللواقعية بشكل خاص، خاصة حين يكون صراحةً أو ضمناً، مبنياً على أساس اللفظة أو العبارة بين أن تكون عامية أو فصحى، وهو ما لا نذهب إليه إلا جزئيا. فإذا كان الحوار وقوته على الإقناع وانسجامه مع الحدث والشخصية وجوّ الرواية – كما سنأتي إلى ذلك – يكمن في اللفظة أو العبارة نفسها عامية كانت أو فصيحة، أفلا يبدو غريباً أن تنجح وتقنعنا حوارات الأعمال المترجمة التي لا يكون فيها للفظة أو العبارة من حيث فصحاها وعاميتها علاقة بذلك؟ ولنا للتمثيل على ذلك أنْ نشير إلى روايات"الصخب والعنف" لوليم فوكنر، و"زوربا" لكازنتزاكي، و"الدون الهادئ" لشولوخوف، وروايات ديكنز ولورن ودستويفسكي وشتاينبك وماركيز... وغيرهم، بل إن الكثير من الإقناع بشخصياتها تحديداً يأتي من خلال حواراتها بشكل عام، ولا نظن لقارئ واعٍ أو ناقد أن يحس وهو يقرأ مثل هذه الأعمال أي فجوة بين لغة الحوارات والشخصيات الناطقة بها، فكان أن التصقنا بشخصيات مثل (ديلزي) في"الصخب والعنف"، و"زوربا"في"زوربا"، والحارس في"عشيق الليدي تشاترلي"... وهي شخصيات لم تتحدث في الترجمات العربية التي قرأناها، بلغات أو لهجات خاصة بها أو بمحيطها وبلغات منفصلة، من هذه الناحية، عن لغة السرد، لأنها عملياً إنما كانت تتحدث في هذه الترجمات بلغة ما هي بلغتها. ولعل هذا يتفق في دلالته مع ما يذهب إليه نجيب محفوظ إذ يقول:"ليست الواقعية صورة لما يقع، ولكن لما يحتمل وقوعه... فالشخص في الحياة ليس هو حرفياً في الرواية، وكذلك الحادثة والمكان والزمان. فماذا يمنع أن تكون لغة الحوار في الرواية مختلفة عن الواقع في نطقها ولهجتها فقط؟"(5). وتعلقاً بالشخصيات يكاد محمد غنيمي هلال يلتقي مع نجيب محفوظ في هذا إذ يقول:"الكاتب يخلق أشخاصه، مستوحياً في خلقهم الواقع، مستعيناً بالتجارب التي عاناها هو، أو

لحظها. وهو يعرف كل شيء عنهم، ولكنه لا يُفضي بكل شيء... وإنما يُعنَى الكاتب بما يخص الصلات الإنسانية والنوازع النفسية. وفي هذا لا تكون الشخصيات صورة طبق الأصل" (6). ويذهب هلال إلى أبعد من ذلك حين يتناول ادّعاء الداعين إلى العامية في الحوار بحيوية ألفاظ الواقع اليومي، وهو يناقش القضية من مدخلها الواقعي هذا في المسرحية، فيقول:" وعندنا أن الذين يغالون بعبارات الواقع اليومي – اعتداداً بحيويتها – مخطئون، ذلك أن المسرحية بكل أجناسها، حتى الملهاة، تعتمد أولاً على الموقف، لا على عبارات المهاترة والتلاعب بالالفاظ والتنابز بالالقاب، توهماً أنها الواقعية"(7). ولعلنا نضيف تعلقاً بهذا القول إنّ التطرف أو المبالغة في إظهار الاقتناع، وتبعاً لذلك في محاولات الإقناع بربط اللهجة بالشخصية – وهو الربط الذي لا يمكن بالمقابل نفيه بشكل مطلق – قد يقود إلى أن تتسلل العامية من الحوار إلى السرد، كما يقع فعلاً في بعض الروايات، خاصة حين تكون مروية على لسان إحدى الشخصيات، الأمر الذي قد يقود إلى تداخل رواية هذه الشخصية للأحداث في حواراتها.

(2)

وكما لم ينهِ تماماً الربط ما بين العامية والواقعية عدم اطمئنان كتّاب الحوار بالعامية، فإن هذه الآراء الأخيرة لم تنه تماماً عدم اطمئنان كتّاب الحوار بالفصحى أيضاً لتبقى قائمة حيرة غالبيتهم وما تقود إليه من تأرجح الكثير منهم بين العامية والفصحى. وإزاء عدم الحسم هنا بقناعة في أمر التسليم لأيّ منهما، وتحت ضغوط هذه الحيرة وأحياناً المأزق الذي يجد الكتّاب أنفسهم فيه، وأحياناً إزاء إحساس بالارتباط شبه الروحي المتوارث باللغة العربية وغناها من جهة، وقناعتهم المكتسبة بحاجة الشخصيات التي تتحرك في رواياتهم إلى الواقعية التي قد تكون في العامية، سعى البعض إلى محاولة إيجاد حلول للخروج من هذه الاشكالية. وجلّ هذه الحلول تمحورت في ما يُسمّى حلولاً وسطى وضمنها ما نسميه لغة وسطى، وهي على أية حال ليست واحدة تماما، لكنها محاولات على اختلاف أشكالها تشترك في كونها تأخذ بشكل أو بآخر من العامية والفصحى.

عرفنا أنّ هذه المحاولات ليست جديدة في الكتابة القصصية والروائية، إذ هي تعود إلى بدايات القرن العشرين، ومن أوائل من حاولها أو حاول بعض أشكالها عيسى عبيد الذي كان في قصصه القصيرة"يستخدم الفصحى أساسا، لكنه يبيح استخدام بعض الكلمات أو التعبيرات العامية في الحوار – بل في السياق نفسه أحياناً – متى رأى ضرورة ذلك. وكان رائد هذا الاتجاه في الرواية محمد حسين هيكل في روايته "زينب"... وقد وضُح هذا الاتجاه لدى كاتب مثل إبراهيم عبدالقادر المازني، فهو يعلنه في مقدمته لروايته "ابراهيم الكاتب"(8). ولم يعنِ

عندنا سابقاً ابتعاد نجيب محفوظ عن التعصب أو التطرف في فصحى حواراته أن يكون من أولئك الذين تحرّوْا الحلول الوسطى، إذ لا تجعل الكلمات العامية القليلة جداً التي ترد في حوارات رواياته، لغة هذه الحوارات من اللغة الوسطى، كما هي حال لغة حوارات محمود تيمور ويحيى حقي مثلا، ذلك أننا نفهم، كما يقول محمد غنيمي هلال،"أنّ إيراد بعض الألفاظ العامية أو الأجنبية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى، ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية. فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة وتميزها، ذلك أن خاصية اللغة تتمثل في تراكيبها، وما يتصل بالتراكيب من دلالات وضعية أو جمالية"(9). وإذ كانت التراكيب العاميةُ البنّاءة التي ترد في رواياته قليلة أيضا، فإنها لم تُخرج محفوظاً مما وضعناه فيه. وهكذا فمن الواضح أن محفوظ اعتمد اللغة الفصيحة والفصيحة فقط، ولا يخرجها من الفصحى ورود مفردات عامية قليلة هنا وهناك، أو استخدام لصيغة تركيب عامية بألفاظ فصيحة، كما يرى البعض. مع هذا، وإضافة إلى مرونته في السماح لمثل هذه المفردات والصيغ القليلة في أن تجد طريقها إلى مواضع لا شك أنه أحسها ملائمة فنيا، وربما ضرورية لها، يبدو أنه استطاع أن يصوغ لنفسه لغة بسيطة وسهلة من جهة، ومتناسبة مع الشخصيات المتكلمة بها بشكل مقنع من جهة ثانية.

أما الشكل الآخر من أشكال الحلول الوسطى، والذي يلتقي – ولكن ليس كلياً – مع هذا الذي لجأ إليه كتاب مثل هيكل وعبيد وآخرين، فهو الذي اختاره توفيق الحكيم في بعض مسرحياته، مثل "الصفقة"، "إذ جعلها في لغة يمكن أن تُتلى كأنها فصحى إذا أُعربت، أو عامية إذا أُهمل إعرابها. وحاول شيئاً من هذا القبيل يوسف غصوب في مسرحيته"يوم أحد في الضيعة" إذ ألغى التنوين وتحريك الأواخر... إلخ، أي أنه ألغى إعراب الفصحى، فجعل اللغة، إلا في بعض الحالات، أقرب إلى كلام المثقفين العرب اليوم"(10). واستناداً على نفس الأسس التي انطلق منها في رأيه الأخير، وخاصة حقيقة " أن خاصية اللغة تتمثل في تراكيبها، وما يتصل بالتراكيب من دلالات وضعية أو جمالية"، يتناول محمد غنيمي هلال هذه

التجربة بذكاء ودقة تشخيص قائلاً: " وتغيب هذه الحقيقة عن دعاة اللغة الوسطى من نقادنا وكتابنا، يقصدون اللغة التي تُكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية، لينطقها من يشاء بالعامية أو العربية. ولا بد لهم في هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية للتراكيب، ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة، بسبب وجود الإعراب فيها، شأنها في ذلك شأن اللاتينية. وفي هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية، وكثير من الدلالات الوضعية، في حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الإعراب، فأصبح لكل لفظ موضعه في الجملة لا يتعداه، شأنها في ذلك شأن الانجليزية والفرنسية بعامة"(11).

وتقترب من تجربة توفيق الحكيم تجاربُ كتّاب آخرين، منهم الروائي العراقي عبد الرزاق المطلبي في روايته "الأشجار والريح" التي سعى فيها إلى تفادي الانقياد وراء لغة فصيحة قد لا تكون مقنعة، وتجنُّبِ الوقوع في مصيدة لغة عامية قد لا تكون راقية، قائلا:"جربت الكتابة بلغة تُقرأ فصحى عند التحريك وعامية عند التسكين... واعتمدت لهذه التجربة على انتقاء كلمات معينة تستخدم بشكل شائع في العامية وفي نفس الوقت هي فصحى مثل (أروح) و(أريد) و(امش)..." (12). لكن المطلبي أسقط من حيث لم يرد الكثير من الإقناع الذي حرص أصلاً على توفيره لروايته وحواراتها بلجوئه إلى هذه الطريقة، الأمر الذي دعا الروائي الكبير غائب طعمة فرمان إلى القول تعليقاً على التجربة، وبما يكاد يُكمل رأي محمد غنيمي هلال السابق، ولكن انطلاقاً من زاوية أخرى:"مسألة العامية لا تعتمد على التحريك أو عدم التحريك أو النحو والصرف، بل هي في الحقيقة والأساس استخدام هذه الكلمة أو تلك، يعني العامل العراقي مثلاً يستخدم المصطلحات التي تحيط به وهكذا.. فالمسألة إذن تكمن في استخدام اصطلاحات وتعابير ومفردات... فحتى عندما يشتم الإنسان شخصاً ما فإنه يشتمه بلغة معينة وشتيمة معينة تحس معها أنه من هذا الوسط، وشخص آخر يشتم بأخرى تعرف معها أنه أكثر ثقافة من الشخص الآخر، فليس النحو هو الذي يتحكم

بالحوار، بل كما قلت المفردات والمصطلحات والتعابير..."(13). إضافة إلى ذلك فات المطلبي أنّ اصطناعه لهذا الشكل اللغوي للحوار يفقد العامية ما يراه فيها من واقعية، ويفقد الفصحى رقيَّها إذا كان ذلك ما ننشده.

ويبدو واضحاً أن مبرر المطلبي في هذه التجربة القاسية يكمن، إضافة إلى ما ذكرناه من حيرة الكتّاب وتأرجح ميلهم بين الفصحى والعامية أمام مزايا كل منهما وعيوبها، في أنه لم يصب في حوار روايته الأولى "الظامئون" النجاح والتوفيق اللازمين والمقنعين للاستمرار في خطه، فلم تأت لغته مقنعة، مع أنّ الرواية الأولى قد حملت بذرة تجربته التي نحن بصددها، وهي بذرة لم تثمر ما يشجع على استخدامها بالشكل الذي استخدمه في روايته الثانية"الأشجار والريح". فقد حاول في (الظامئون) توليد كلمات وتعبيرات فصيحة من أصول عامية أو هكذا تبدو مثل"حقه"، "وهل هذا حكي؟"، وليس لنا أن نتوقع لمثل هذه الطريقة نصيباً كافياً من النجاح، ما دام يتعامل مع المفردة بمعزل عن وسطها الذي تأتي فيه، نعني التعبير الروائي. ولكننا إذ نشير الى عدم نجاح حوار الرواية الأولى لنتساءل، متجنبين الحكم هنا، هل إن استخدام الفصحى في حوار تلك الرواية أساسا، وهذا الاستخدام الجديد انطلاقا من الفصحى والعامية كانا فعلاً وراء عدم تحقيق الغاية في أن يكون الحوار مقنعا؟ يصعب البت والحسم في هذا، إذ ربما كان لعدم توفر متطلبات أخرى، مما سنأتي عليها فيما بعد دور فيه.

وبمعزل عن هذا، كان لجبرا إبراهيم جبرا موقف رافض لهذه الطريقة، أو الطريقتين، نعني طريقة توفيق الحكيم التي اتبعها كتّاب آخرون مثل يوسف غصوب وعبد الرزاق المطلبي، إذ يقول:"لي انتقاد على كلتا هاتين الطريقتين. فكلتاهما تؤدي لغة مصطنعة... وبهذا تصبح اللغة في الأغلب غير متصلة بالشخصية أو لا تنسجم معها تمام الانسجام إذا اعتُبرت محكية، ولا تحظى بقدسية الموروث إذا اعتبرت فصحى"(14). ونتفق مع ما ذهب إليه جبرا هنا، ومن قبله غائب طعمة فرمان، مع تحفظ ينطلق من ملاحظة أن شيئاً من ذلك قد يصيب نجاحاً، وتحديداً حين يكون الفصيح مقبولاً أو قد صار مقبولاً واقعياً، نعني في

حياة الواقع، ونحن جيداً نعرف أن العاميات العربيات تتجه، بشكل بطيء غالباً، وبشكل معقول أحياناً قليلة، نحو مستوى معين من اللغة الفصحى بتأثير المدرسة والجامعة وحركة الثقافة ووسائل الإعلام،

الأمر الذي صارت معه ألفاظ وتعبيرات فصيحة، لم تكن معروفة عند العامة مقبولة، بل متداولة على ألسنتهم. لكن هذا الشيء من النجاح قد لا يتحقق، بل حتى الحوار الذي ينجح أو يكون مقبولاً على مستوى اللفظة الواحدة أو العبارة المفردة قد يُنسَف حين يأتي ضمن تطبيق لهذه الطريقة على مستوى العمل كله كمنهج أو طريقة مفروضة على العمل، إذ هو يفتقد بكليته في هذه الحالة القدرة على الإقناع.

(3)

ولكون شخصياتهم خليطاً من مثقفين وأناس عاديين وبسطاء، لجأ فريق آخر من الروائيين للخروج من مأزق ألاّ تأتي حوارات رواياتهم متلائمة مع الشخصيات المتكلمة بها، لا إلى محاولة تقديم مستويات مختلفة من الفصحى فقط، بل إلى كتابة حوارات فصيحة وأخرى عامية. إنهم إذ لم يترددوا في استخدام العامية فأنطقوا الشخصيات البسيطة والشعبية بها، فإنهم جعلوا الشخصيات المتعلمة والمثقفة تتكلم بفصحى جهدوا في أن تكون مقنعة، تتسلل إليها أحياناً وبدون أي إخلال بسياق الفصحى مفردات عامية في ظل وجود عامية في الرواية نفسها. وواضح أن هذه تجربة محفوفة بالمخاطر لما يمكن أن ينتج عنها من تخلخل واضطراب ونحن ننتقل حتى ضمن المقطع الحواري الواحد أحياناً من شكل لغوي إلى آخر، ولكن اللافت للنظر هنا أن بعض الكتاب نجح في الخروج منها بروايات ناجحة جدا، من هؤلاء الكاتب العراقي شاكر جابر في روايته الجميلة "الأيام المضيئة" التي قدمت تجربة حوارية من هذا النوع مقنعة حتى مع ما قد يؤخذ عليها من هفوات لا سبيل إلى تلافيها كليا، فهذا أبو البطل، الإنسان البسيط يقول:

"غسلت إيدي منك... إنت ما تفيد... تلَف... تلَف.... كيف ابن حسون صديقك واترجىّ منك خير؟ لا والله"(15).

بينما يجري الحوار بين البطل وأصدقائه، وكلهم جامعيون مثقفون، بلغة فصحى تميل غالباً إلى البساطة مع عدم تردد الكاتب في أن يضمنها مفردات عامية، كما في المثال الآتي، علماً بأنها إذ تمتلك أحياناً نَفَساً شعرياً لم تفتقد

الإقناع، بل بالعكس جاءت متساوقة مع طبيعة الرواية بشكل عام:

"والتفتت مديحة إليَّ فجأة وكأنني سألتها هي:

– ماذا نفعل؟ ليأتوا لنا بغيره... أكتبتَ شيئاً أنت؟

... أجبتها متلعثماً: نعم كتبت ولكن ليس كل ما يجب.

ونظرتْ إليّ بدهشة متعجبة، ثم قالت:

– تسمح لي بدفترك أشوفه"(16).

ليخرج النموذجان، ومن ورائهما الشكلان اللغويان متزاوجين ومقنعين، رغم ما أمكن أن تسببه مثل هكذا تجربة من إرباك للكاتب وللعمل وربما للقارئ، الأمر الذي يدعونا إلى الاعتقاد بأن هذه الطريقة أحد المخارج التي يتوقف النجاح فيها على مقدرة الكاتب وذكائه ودقته وحسه الفني واللغوي في آن مما توفر عليه شاكر جابر في هذه التجربة.

وتقترب قليلاً الروائية ميسلون هادي، كما يمكن لنا أن نتلمس ذلك من خلال بعض مفردات هذه الطريقة، من تجربة شاكر جابر، ولكن دون أن تلتقي معها إذ هي لم تتبنَّ تماماً ذلك بوصفه طريقة أو منهجا، بل كأننا بها تجد أن مواقف معينة تفرض عبارات عامية على حوارات بعض شخصياتها المكتوبة أصلاً بلغة فصيحة، فلا تمنعها من أن تاخذ مكانها فيها. ويبدو كأن الروائيين هنا، وخاصة أمثال شاكر جابر يعكسون، ولا نقول يتبعون بالضبط، ما عبر عنه غائب طعمة فرمان فيما بعد، إذ قال"أعتقد أن الشخصية هي التي تحدد الأسلوب. أنا مثلا عندي روايتان: واحدة بالعامية، أما الثانية فهي لغة مثقفين أجبروني على استخدام الفصحي"(17). ولكننا إذ نتفق مع فرمان في تشخيص العلاقة بين الشخصية والحوار، فإننا لا نذهب مع ما ذهب وآخرون إليه في الادعاء بفرض الشخصية لحوارها أو كلامها من ناحية فصحاه وعاميته، وهو ما سنأتي إليه في الفصل القادم. فلا أظن أن الحوار مثلاً كان ناجحاً في رواية"النخلة والجيران" لعاميته، وفي رواية"خمسة أصوات" لفصحاه وكلاهما لفرمان، بل إن الأمر أكبر وأوسع من هذا مجرداً. صحيح أن الشخصية هي التي تختار نوع حوارها

وتفرضه على الروائي – كما سلَّمنا، وكما هو بالأحرى حال جوانب أخرى فيها – ولكن لا من هذه الناحية فحسب، بل بكل ما في هذا الحوار: لغته – فصحاها وعاميتها وأسلوبها ومستواها – ولوازمه، وأبعاده الفكرية، وتعقد تراكيبه أو بساطته، وطوله أو قصره، وبما بتلاءم مع هذه الشخصية. فعلى هذا كله يتوقف نجاح الحوار أو إخفاقه، ولنستشهد هنا بنموذجين من روايتي فرمان السابقتين، أولهما حوار عاميّ من "النخلة والجيران"، والثاني حوار فصيح من "خمسة أصوات"، لنرى كيف أنهما، بالرغم من هذا الاختلاف في نوع اللغة، ناحجان تماما:

النموذج الأول – من رواية "النخلة والجيران" عامية الحوار،

ويدور بين رجل مخادع نصف متعلم، وخبآزة أميّة:

"ذات يوم سألها مصطفى على غفلة منها:

– ها، أم حسين، أشو مقهورة (حزينة)؟

لم تعرف كيف خجلت وقالت:

– لا عيني، ما بيّه شي.

– أخاف ديقهرج حسين؟

صمتت لحظة، ووجدت لسانها يقول:

– عيني ما يصوم.

– أعوذ بالله.. أم حسين من آني صغير أصوم.. ما كطعت الصوم يوم واحد... حتى لما رفسني الحصان وظليت نايم بالفراش ست أشهر..

– يا حصان عيني هذا؟

– حجايه طويلة، أم حسين.."(18).

النموذج الثاني ـ من رواية "خمسة أصوات" فصيحة الحوار،

ويدور بين شخصياتها الرئيسة المثقفة:

"فحّ شريف وقال بصوت ممطوط: الله ! مرة أخرى أراه أمامي.

سأل حميد: من؟

– الضجر، تلك الأفعى السامة.

قال سعيد: الضجر أخو الفراغ.

قال شريف: الضجر من صفات العباقرة.

قال سعيد متضايقاً: بدأت الخمرة تخلق عالماً كاذباً.

قال حميد وأمسك بيده معتبراً ما يقوله نكتة: الكذب ما يفيد أحياناً"(19).

فكما نرى، جاء الحواران في المثالين مقنعين، خاصة إذا ما عرفنا طبيعة شخصيات كل منهما والأجواء التي جريا فيها. ولمزيد مما نحاول أن نقرره أو نثبته فيما يأتي نموذجان آخران يصبان في المجرى نفسه، إذ هما مرة أخرى من روايتين لكاتب واحد هو فؤاد التكرلي، واحدة كتب حوارها بالعامية، وهي "الرجع البعيد"، والثانية كتب حوارها بالفصحى وهي "خاتم الرمل":

النموذج الأول – من رواية "الرجع البعيد" عامية الحوار

يقول بطل الرواية المأزوم (مدحت) لزوج أخته الذي يُحسن الاستماع إليه عادة:

"–شلونك ويّة صوتك الداخلي حسين؟ كل [قلْ] لي، ما عندك صوت يركض وراك وين ما تروح، يسألك عن كل شيء ويعلّق على كل شيء؟ هذا شنو، هذا ليش سوّيته، هذا صح، هذا غلط، هذا نفاق، هذا تعدّي، هذه خربطة، هذه هزيمة؟ صوت لا ينام ولا يتعب، يحجي [يحكي] وياك أثناء ما تحجي، وأثناء ما تسكت. من إنت وحدك وإنت ويّه الناس. عندك هيجي شي حسين؟ عندك؟"(20).

النموذج الثاني – من رواية "خاتم الرمل" فصيحة الحوار،

ينقل لنا بطل الرواية الراوي (هاشم) حواره مع دكتورة سلمى النفعلة:

"كان وجهها، وهي تنصت إليَّ، شاحباً مثل وجوه الموتى... خيل لي أنها ترتجف بشدّة، وحين تكلمتْ تقطّعت أوصال جملها:

– أنا.. لا أفهمك أبدا.. لن أفهمك. ما هذا الذي تقوله؟ ولماذا تكلمني بهذه

اللهجة المهينة؟ لماذا؟ مع ذلك، مع ذلك؛ يجب أن.. أن أشرح لك قسماً من.. من.. يالله !

أخْفَتْ وجهها بين يديها ودفنتْه في حجرها؛ وحين رفعته بعد هنيهات كانت عيناها مبلّلتي الأطراف يائستين:

– يجب أن أبين لك ما أعتقده.. ما تعتقده مني. دعني أتكلم أرجوك. يالله ! ما دخلي أنا بكل هذه المشاكل؟ أنت تعرّض حياتك للخطر. أفهم هذا جيدا؛ وأنت تفعله عن عمد. لا تقاطعني.

كانت تصرخ كأني سأهاجمها.

– أنت.. لا تقاطعني ودعني أكمل حديثي. أنت في مثل موقف.. نعم.. في مثل موقف والدتك. لا تقاطعني..."(21).

وكنتيجة لكل ما عرضناه وناقشناه من الجهود والمحاولات المبذولة للخروج من المشكلة ومن إشكالية الحيرة بين العامية والفصحى، خاصة عبر ما سميناها الحلول الوسطى، وغالباً من خلال اللغة أو اللغات الوسطى، يمكن أن نقول إن كل هذه التجارب والحلول والطروحات المتعلقة بذلك إنما تعتمد في النجاح والتوفيق وتحقيق الإقناع بها لا على منهج أو طريقة بعينها توصل إلى الغاية، مع ما لذلك من دور، خاصة حين يصيب الكاتب اختيار المنهج أو الطريقة للرواية التي يكتبها، بل إن ذلك يعتمد إلى حد كبير على التجربة الفردية لكل كاتب، وربما في كل عمل بذاته. ولذا فإن نجاح كاتب في كتابة حوار عمل بعينه بلغة أو طريقة بعينها لا يعني ولا يضمن بالضرورة نجاحه في كتابة حوار عمل آخر له حتى وإن كتبه باللغة نفسها أو اتبع الطريقة نفسها، كما لا يعني ولا يضمن ذلك بالطبع نجاح كاتب آخر إذا ما سار مساره. إذن فإن المسألة أعقد وأعمق من هذه الإحالة إلى لغة الحوار من حيث فصحاها أو عاميتها، إنها في الحقيقة تتعلق بذلك، ولكن بجوانب أو نواحٍ أخرى أيضاً، إذ نعتقد أننا أفصحنا عن بعضها فيما سبق، ولأن أهمها برأينا يتعلق بعلاقة الحوار بالشخصية الناطقة به، فإن هذه العلاقة هي ما سيُعنى به الفصل التالي.

الهوامش

(1) غائب طعمة فرمان: غائب طعمة فرمان يفتح ملفه معنا، حوار أجراه معه ماجد السامرائي، مجلة ألف باء، بغداد، ع 285, 27 شباط 1974، ص 46.

(2) د. نجم عبدالله كاظم: الرواية في العراق 1965 - 1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص 239.

(3) يوسف الشاروني: دراسات أدبية، مصر، مطبعة المعرفة، 1964، ص151.

(4) أدونيس: المثقف العربي يخون رسالته، حوار أجراه عزمي عبدالوهاب ومهدي مصطفى، جريدة الأهرام، القاهرة، 2001/4/15.

(5) نجيب محفوظ: أتحدث إليكم، بيروت، دار العودة، 1977، ص 48.

(6) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1987، ص 264.

(7) المصدر السابق، 671.

(8) يوسف الشاروني: مصدر سابق، ص 142.

(9) محمد غنيمي هلال: مصدر سابق، ص 673.

(10) جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، بيروت، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، 1979، ص 94.

(11) محمد غنيمي هلال: مصدر سابق.

(12) عبد الرزاق المطلبي، رسالة خاصة إلى الباحث، بغداد، آب 1982.

(13) د. نجم عبدالله كاظم: مصدر سابق، ص 232.

(14) جبرا إبراهيم جبرا: مصدر سابق، ص 94.

(15) شاكر جابر: الأيام المضيئة، بغداد، مطبعة الجمهورية، ص 5.

(16) المصدر السابق، 15.

(17) غائب طعمة فرمان: غائب طعمة فرمان: لسان حال الأديب العربي"اللهم لا تدخلني في تجربة"، حوار أجراه جورج الراسي، مجلة البلاغ، ع 99, 1973، ص 73.

(18) غائب طعمة فرمان: النخلة والجيران، العراق، دار الرواد للطباعة، 1978، ص 127- 128.

(19) غائب طعمة فرمان: خمسة أصوات، بيروت، دار الآداب، 1967، ص 66- 67.

(20) فؤاد التكرلي: الرجع البعيد، بيروت، دار ابن رشد، 1980، ص 87.

(21) فؤاد التكرلي: خاتم الرمل، بيروت، دار الآداب، 1995، ص 130.

الفصل الخامس

الحوار والشخصية

(1)

عرفنا، من جملة ما عرفناه، مما مرّ بحثه، أن الحوار هو كلام الشخصيات أكثر منه كلام المؤلف، ومن هنا فإن حقيقة مهمة يُفترض أن ينطلق منها كتاّب الرواية والمسرحية وإلى حدّ ما القصة القصيرة حينما يكتبون حوارات أعمالهم، تلك هي العلاقة بين الكلام والمتكلم به، أو القائل والمقول استناداً إلى ارتباط الحوار بالشخصيات المتكلمة به. ومن الجميل والمفيد أن نشير إلى أن العرب القدماء قد انتبهوا بشكل ما إلى هذه الحقيقة، وإن لم يكن ذلك من خلال حقول الحوار الإبداعية التي نعرفها اليوم. فإضافة إلى ما يمكن أن تشير إليه آراء الجاحظ والآخرين التي ذكرناها في الفصل الأول من هذه الدراسة حول نقل النوادر وكلام العامة، نجد من هؤلاء العرب القدماء من يتفهم ذلك بشكل يقترب كثيراً مما يمكن أن نقوله الآن في ظل الدراسات النفسية والاجتماعية واللغوية والأدبية الحديثة. من ذلك ما قدمه التأليف العربي في هذا المجال متمثلاً في كتاب"اللطف واللطائف" الذي يقول عنه مؤلفه أبو منصور الثعالبي(429هـ) في مقدمته:"أما الكتاب فإنه قائم على جمع النصوص ضمن تبويب قائم على النظر إلى العلاقة بين القائل أو جنس صناعته أو تخصصه، وبين طبيعة القول الصادر عنه"(1). ومن طريف ما نقرؤه مما جمعه الثعالبي في هذا الكتاب تعلقاً بهذه العلاقة مثلاً النصّان الجميلان الآتيان اللذان يعبّران عن منهج المؤلف ورؤيته هذه:

"خباز قيل له: كم بيننا وبين دار فلان؟ فقال: مقدار ما تأكل رغيفي".

و"جندي شكا حزنه وبثه فقال: قد تعرّقتني الهموم، فصرت كالسيف الناحل،

والرمح الذابل"(2).

لكننا نعرف، ونحن نتكلم بعد الثعالبي بألف عام، أن العلاقة بين القول وقائله، أو بين الحوار والمتكلم به هي بالتأكيد أعمق، وأشمل، وذات أبعاد أوسع مما قد تبدو لنا في ما عرضه في"اللطف واللطائف". وعليه فإن هذه العلاقة يجب أن تؤخذ بالاعتبار الأول حين يكتب الكاتب حواراته، بل حتى حين ينقل أو يعبر عما تفكر به الشخصية أو تصفه أيضا، كما تعكسه القاعدة الأساسية التي عبر عنها رشاد رشدي بالقول:"يجب أن يصاغ الوصف بلغة أقرب ما يمكن إلى لغة الشخصية التى ترى الشيء الموصوف وتتأثر به، لا بلغة الكاتب نفسه"(3).

وإذا ما كان اهتمام رشاد رشدي وما يعنيه هنا ينصب أساساً على اللغة من حيث فصحاها أو عاميتها، أو بتعبير أدق من حيث إنها هنا يجب أن تكون عامية، فإننا نذهب في نظرتنا بالطبع إلى هذه الرؤية أو الرأي الذي اسميناه"قاعدة"، إلى ما هو أبعد من هذه الحدود (الضيقة). فالحوار، ومن دون أن نربط أنفسنا بعاميته، يجب أن يأتي منسجماً مع الشخصية ومستواها وطبقتها وثقافتها، يقول جون ستيفنس:"إن الحوار يجب أن يأتي ملائماً للشخصيات، وطرق كلامها، والحالة أو الوضع الذي هي جزء منه، والبيئة التي تنتمي إليها"(4). ويلتقي مع هذا الرأي ما يعبر عنه محمد مندور حين يقول:"وللبعد النفسي أهميته الواضحة بالنسبة للسلوك والتصرفات، فالرجل المفكر المتأمل غير الرجل الانفعالي المندفع، والرجل الحسي غير الرجل الروحي، والعصبي غير اللمفاوي، وهكذا. ولما كان للأسرة والبيئة الاجتماعية والطبقة التي تنتمي إليها الشخصية والمهنة التي تزاولها، لها كلها أثر كبير في السلوك البشري وطريقة التصرف في المواقف والتعامل مع الغير، فإن البعد الاجتماعي له هو أيضاً أهميته في تحديد الصورة العامة للشخصية"(5). ولما كان الكلام – كلام أي إنسان – سلوكا، فقد كان من الطبيعي أن تنعكس كل هذه الجوانب عليه، وكتحصيل حاصل على الحوار ما دام منطوقاً. ولهذا كان صحيحاً في المقابل القول أيضا: إن الحوار"... يساعد على تصوير موقف معين في القصة، أو صراع عاطفي، أو حالة نفسية مثل الخوف أو

الكبت أو الغيرة أو التردد أو الوفاء او حدّة الطبع أو الشجاعة أو الجبن، وما إلى هذا كله من مختلف الحالات النفسية التي تكون عليها الشخصية في ظروف معينة"(6). إذن كان لزاماً على الكتّاب، وخاصة المسرحيين والروائيين أن يضعوا هذه العلاقة التبادلية – تبادلية في مظهرها على الأقل – بين الحوار في لغته ومستواه وطبيعته وطوله أو قصره، وفي بساطته أو تعقده من جهة، وصاحبه المتكلم به بطبيعته وعمره وبيئته وثقافته ومزاجه أو نفسيته وظرفه من جهة ثانية، لتكون النتيجه أنْ نحس أنّ كلام الشخصيات – حواراتها – يأتي منها وليس مفروضاً عليها وعلينا من مبدعها، يقول أندريه جيد:"الروائي الرديء، إذ يبني شخصياته، فإنه يوجهها ويجعلها تتكلم. أما الروائي الحقيقي فإنه يستمع إليها ويرقبها وهي تتصرف. إنه يسترق السمع إليها حتى قبل أن يعرفها. وإنه لا يبدأ بمعرفة من هي إلا وفقاً لما يسمعها تقوله أو تتكلمه"(7). وهكذا كان من الطبيعي بل من الضروري في كتابة حوار أي رواية أن يفكر الكاتب بالشخصيات المتكلمة به، فهل الحوار – بشكل او بآخر – إلا جزءاً من شخصية المتكلم من جهة، ومرآةً لها من جهة ثانية؟ وعليه وجب أن يأتي منسجماً معها مستوى وطبيعةً ولغةً وثقافة. كما صح تماماً القول، بتعبير آخر، إن الشخصية هي التي تحدد حوارها وضمن ذلك تحدد لغتها. ولكن يبقى السؤال شبه المكرر: هل هذا يعني ضرورة أن يكون عامياً، لأن العامية هي التي تتكلمها الشخصية في الحياة؟ نعتقد أن ذلك صحيح نسبياً، نعني في روايات وحالات ودواعٍ بعينها، وليس بشكل مطلق. كما أن تحقيق هذا الانسجام بين الحوار والشخصية عبر كتابته بالعامية، وهو ما يتحقق كثيراً فعلاً، كما قلنا، لا يعني أنّه لا يتحقق عبر كتابته بالفصحى. بعبارة أخرى إن العلاقة بين الحوار والشخصية بما تطرحه بالضرورة من شرط تحقيق الانسجام بينهما لا تفرض أن ينجح الحوار أو يخفق بناء على كتابته أو عدم كتابته بالعامية، وإلا كان ذلك يعني أولاً نجاح حوارات كل الروايات التي تكتب بالعامية؛ ويعني ثانياً بالمقابل سقوط أو إخفاق حوارات كل الروايات التي تُكتب بالفصحى، وكلا الأمرين غير متحققين بالطبع.

(2)

إن بعض الكتّاب، في عدم تسليمهم للدعوة إلى العامية في ظل الاتكاء على الواقعية بشكل خاص، واستخدامهم للفصحى، مثل نجيب محفوظ في غالبية رواياته؛ وغائب طعمة فرمان، في كل رواياته، عدا" النخلة والجيران"؛ وإسماعيل فهد إسماعيل؛ وعبدالرحمن منيف؛ وإبراهيم نصرالله؛ وأحلام مستغانمي؛ وميسلون هادي؛ وآخرين، سعوا إلى تحقيق التلاؤم فعلاً أو الانسجام بين الشخصيات وحواراتها من حيث طبيعتها وثقافتها وظروفها والمواقف التي هي فيها، انطلاقاً من تمثل هذه الشخصيات وجعلها تتكلم وليس التكلم نيابة عنها. ولقد نجح هؤلاء إلى حدّ كبير في ذلك كما في المثال الآتي من رواية نجيب محفوظ (ميرامار):

"الوحيد الذي استطاع ان يخدعها سرحان البحيري ولم تستطع ان تكتشف كذبه.

– هل تبيّن لك كذبه؟

– كلا، إنه يحبني أيضا، ولكنه يتكلم دائماً عن العقبات.

– و لكن ما ذنبك أنت؟ يجب أن تعرفي لنفسك طريقا.

– ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا أستطيعه؟"(8).

ولنا من إحدى روايات عبدالرحمن منيف المثال الآتي:

"وتظل على الأريكة، تحرك رأسها برفض، تشهق من جديد، ترفس الأرض بقدمها، يشد عباس شعرها برقة، يرفع إليه وجهها. عيناها مغسولتان بالدموع وقد شابتهما حمرة خفيفة ، وجه طفولي مليء بالنزق والوداعة... يسأل بأسى:

– ماذا تريدين مني يا عزيزتي؟

– أن.. تسامحني.

– ماذا فعلتِ لكي أسامحك؟

– لقد أخطأتُ !

– أخطأت؟

ومن جديد تبكي، تدفن رأسها في صدره، تشهق، تشهق، وهو لا يقوى أن يراها هكذا.

– عزيزتي.. عزيزتي شيرين، يجب أن تتوقفي، لم أعد أحتمل !

– وكيف أستطيع أنا أن أحتمل؟

– ولكن ماذا فعلت يا عزيزتي؟

– أتغفر لي؟

– إنك لم تفعلي شيئاً يا عزيزتي. أعرف كم أنت طاهرة وبريئة، لكنها الأوهام التي تملأ رأسك.

– لم أفعل شيئاً رديئا، لكن...

– انهضي يا عزيزتي، فإذا غسلت وجهك سوف تصبحين امرأة أخرى !

– امرأة أخرى؟

– أقصد.. سوف تصبحين شيرين التي أعرفها وأحبها !"(9).

وهذه أحلام مستغانمي تستطيع أن تلائم بين حواراتها والشخصيات المتكلمة بها بالرغم من تقارب هذه الشخصيات فيما بينها في بعض ثقافاتها وخلفياتها وطبائعها:

"أخفيتُ ارتباكي بسؤال ساذج:

– وهل ترسمين؟

قلت: لا، أنا أكتب.

– وماذا تكتبين؟

– أكتب قصصاً وروايات؟!

– قصصاً وروايات... !

رددتُها وكأني لا أصدق ما أسمع.. فقلتِ وكأنكِ شعرتِ بإهانة من مسحة العجب أو الشك في صوتك:

لقد صدرت لي رواية منذ سنتين..

– وبأي لغة تكتبين؟

قلت: بالعربية..

– بالعربية؟!

استفزتكِ دهشتي، وربما أساتِ فهمها حين قلت:

– كان يمكن أن أكتب بالفرنسية، ولكن العربية هي لغة قلبي.. ولا يمكن أن أكتب إلاّ بها.. نحن نكتب باللغة التي نحس بها الأشياء"(10).

وهكذا هي حال حوارات ميسلون هادي في رواياتها، بل ربما كانت هذه الكاتبة من أكثر الكتّاب حرصاً على أن تنبع طبيعة الحوار من طبيعة الشخصية المتكلمة به، وعلى أن يعبر الحوار بالمقابل عنها، خاصة وهي لا تتردد – كما ذكرنا في مكان سابق – في أن تلجأ إلى تطعيم حوارها الفصيح بمفردات وأحياناً عبارات عامية متى ما وجدت ذلك ضرورياً لدعم مصداقيته وقدرته على الإقناع، كما يمكن أن نتلمس شيئاً من ذلك في المثال الآتي:

"زوجته التي عالجت هذه الحيرة بارتداء الحجاب نظرت إليه ساخرة بطرف عينيها وقالت:

– أتتصعلك وتتغرب آخر أيامك؟!!

قال لها: شفاء النفس في ما تشتهيه، وأنا أريد السفر.

قالت له: أبدلاً من أن تذهب للحج؟

فأوشك ناجي أن يقول شيئا، ولكنه في تلك اللحظة عطس عطسة قوية جعلتها تقول له:

– وعطستك هذه شهادة على كلامي"(11).

وقد تخلّص من احتمالات الانفصام وعدم التلاؤم، كُتّاب آخرون استخدموا

الفصحى، عبر تقديمهم لشخصيات غالباً مثقفة. فإنك لا تحسّ أن هذه الشخصيات إذ تتمثل لك طبيعتها وثقافتها وخصوصيتها، ليست هي التي تتكلم رغم الفصاحة المطلقة لحواراتها وربما رقي تعبيراتها. ونذكر هنا على سبيل المثال جبرا إبراهيم جبرا، وعبدالرحمن منيف في بعض رواياته، وإلى حد ما سهيل إدريس وجورج سالم. فلنقرأ النموذج الحواري الآتي من "سفينة" جبرا إبراهيم جبرا التي تحمل على ظهرها إحدى مجاميع شخصياته المثقفة:

يقول وديع، المناضل الفلسطيني لعصام، المهندس العراقي المأزوم والهارب من واقعه في وطنه:

"– المهم هو أن الأرض بقيت لكم.

– القليل منها.

– وها أنت الآن..

– نعم، أهرب منها. أرفضها، أرفض ذلك الصراع الماحق، الأسود، العقيم.

– عجيب يا عصام. أنا حيثما ذهبت، ومهما توهمت، فإنني أركض باستمرار في اتجاه أرضي التي أحاطوها دوني بألف كيلومتر من الأسلاك الشائكة. أركض نحوها وفي يدي قنبلة، وأنت ترفض أرضك؟

– بعتُ معظمها، فرحا، طربا، غير نادم"(12).

(3)

ولعل "الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي – مرة أخرى، وتعلقاً بكل ما قلناه سابقاً – الأكثر بين الروايات العربية إثارة لجدل استخدام العامية في الحوار، منظوراً إليها من "زاوية علاقة الحوار العضوية بالشخصية. وقد فهم البعض هذا الاستخدام للعامية في أعمال التكرلي على أنه وراء تحقيق هذه العلاقة، فقال أحد النقاد مثلاً فيها:"لقد ارتبطت شخصياته بالواقع، واستل أحداثه من المألوف المعاش، وأسكَنَ أبطاله بيتاً عراقياً ودثرهم بمشكلات عراقية، فكيف لا تنطق هذه الشخصيات الكلام العراقي المتأصل الجذور...؟"(13). ولكنْ أحقا كانت العامية وراء الارتباط العضوي للحوار بالشخصية وأوصلته إلى المستوى الذي جعلنا نتلمس قوته وتأثيره؟ أليس الأدق قولنا، مرة أخرى، إن لغة التكرلي – ولا نضيف إليها وصفها بالعامية – بكل ما فيها من جهة وبملاءمتها للشخصيات من جهة ثانية، وبتمثيلها لتلك الشخصيات من جهة ثالثة هي التي جعلتنا نتلمس ذلك، وليست العامية بذاتها أو بجنسها؟ برأينا إنها مقدرة التكرلي في تطويع الحوار لأداء الأغراض التي أرادها له، والقدرة على اختيار لغة بعينها وبمعزل عن كونها عامية، كانت الأنسب لا للحوار الروائي مطلقا، بل لحوار هذه الرواية وبما يتلاءم مع شخصياتها خصوصاً وللرواية عموما. فلنقرأ مكامن العمق ودقة التعبير عن المضمون والأفكار، وعن الشخصيات بشكل خاص في المثال الآتي:

"– شوف حسين. خلّي المسائل العائلية والاجتماعية من فضلك على صفحة.

"– إشبقى لعد [إذن] عيني مدحت؟

"– بقي شي لاخ (آخر..) هو هذا اللي أريد أسألك عليه.. إنت نفسك.. حقيقتك.

– آني شنو؟ هذا آني. ماكو [لا يوجد] شي مخفي. أكو [يوجد]؟ بقايا ورواسب المجتمع والعائلة.. تف.

– كلنا هالشكل.. كل البشر. مو هذا قصدي. شوف. المهم..

قاطعه بحماس: ماكو شي عيني مدحت. كل شي يساوي كل شي. فرويد الله يرحمه مثل أي زبّال عراقي بالهويدر الله يرحمه. وكتاب (أصل الأنواع) يساوي..

رفع مدحت يده فأشار إليه: دقيقة.. آني مو عدمي بالطبع ولا ملحد، آني، بس مفلس من الحياة.. لا مو يائس.. أبداً"(14).

فهو مقطع متميز فعلاً في عمق تعبيره عن المضمون والأفكار والشخصيات، ولأنه حواري فمن الطبيعي أن يكون تميزه، جزئيا على الأقل، من تميّز حواره ذاته وتلاؤمه مع الشخصيات الناطقة به، وأظن أن القارئ المتأمل يحس أنّ الأمر أبعد من ألفاظه وتراكيبه العامية، ولهذا فما يبعثه فينا هو إلى حد بعيد ما يبعثه فينا المقطع الحواري السابق من رواية جبرا، بل لن يكون إحساسنا مختلفاً كثيراً لو قرأنا حواراً مكتوباً بالفصحى من أحد أعمال التكرلي نفسه، كما في المثال الآتي من رواية "خاتم الرمل" الذي يسهم فيه الحوار تماما، كما هو في عموم الرواية بالطبع، برسم شخصية الراوي (هاشم) بطل الرواية المأزوم:

"كنت لحسن الحظ، لا أزال أحتفظ بهدوئي مستعيناً بمشاعر الرثاء والشفقة التي كانت تساورني نحوها. (قلت):

– أنا مهتم فقط بحديثك المسموم عن والدتي، إنه نتيجة أكاذيب ذلك الخال المجذوب. كان يكرهها في قلبه ويحسدها، لأنها ورثت ثروة طائلة من والدتها ولم يرث هو شيئا، بقي يلاحقها طوال حياتها. أنا أكرهه.. إنه يشبه والدي. لقد صيّرا من حياتها جحيماً.. تلك المسكينة البريئة، ثم قتلها زوجها آخر الأمر.

– كلا.. كلا.. لم يقتلها أحد. كانت مريضة، وأنتَ مثلها.. أنت مثلها.

– أنا أيضا؟ لماذا؟

ثم توقفتُ عن الكلام. كانت، في زاوية من الأريكة، منكمشة مثل قطة خائفة، تعبث بحقيبتها وتنظر إليّ بعينين مضطربتين وهي تعض على شفتها السفلى

باستمرار:

– أنتِ في حال سيئة، دكتورة سلمى، لماذا؟..."(15).

ومع صعوبة رد الرأي القائل بأن العامية أو لنقل اللغة اليومية المنطوقة، ولكن بمعزل عن الأدب أو أي جنس إبداعي أو غير إبداعي هي الأكثر ملاءمة للشخصية، والأكثر إقناعا للقارئ بالشخصية وكلامها ذاته، فإنه صحيح أيضاً القول إن نوع اللغة التي يختارها المبدع لحواره، وخاصة في الرواية، إنما يتوقف في جانب كبير منه على ملاءمتها للعمل الذي ترد فيه، وضمنه على علاقتها بالشخصيات المتكلمة به، بغض النظر عن عاميتها أو فصحاها. فالكلام هنا – مفردات وتراكيب ومحتوى – يشكل جزءاً مهماً من هوية صاحبه وانتمائه وخلفيته وثقافته، بل إن الحوار يعكس في جزء كبير منه مجتمع الشخصية وبيئتها. فزمننا، كما يقول الناقد الإنجليزي جوناثان رابان، يتسم بقابلية التحرك والتغير لتتكوّن فيه فئات واسعة وكثيرة من الناس"أفرزت معها نسيجاً معقداً من السلوكيات واللغات [أو اللهجات] الخاصة بها... وبالاعتماد على هذه الذخيرة من المواد الأولية [السلوكيات واللغات واللهجات] يجب على الروائي أن يقرر الكيفية التي يجب أن تتكلم بها شخصياته وبالدور الذي يرى أن الحوار يجب أن يؤديه"(16) في روايته أو قصته أو مسرحيته.

لقد وعى ذلك بشكل واضح الكتّاب العرب نقاداً وقاصين وروائيين، يقول سيد قطب:"فيجب إذن أن تكون لغة الحوار مناسبة لمستوى الشخصيات التفكيري. وإذا كان من غير الجائز أن ينطق الرجل العامي بالفكرة الفلسفية، فكذلك ينبغي ألاّ نُنطقه بلغة كبار الأدباء"(17). وبمعزل عن غاية ما يريدان أن يذهبا إليه الذي قد نختلف معه، نتفق مع الأساس الذي يقوم عليه قول الدكتور عبدالإله أحمد:"إن اللغة جزء لا يتجزا من الشخصية، وإن الشخصية القصصية لتتشوه وتفقد ركناً من أركانها إذا لم تتحدث بلغتها الخاصة"(18)، وقول الروائي فؤاد التكرلي: "لا شيء يضاهي الشخصية المحلية الجيدة، ولا شيء يمنحها هذه الحياة غير لغتها الخاصة... إن من بين الملامح الرئيسة في الشخصية كلامها... لأن الكلام جزء لا

يمكن فصله عن وجود الشخصية"(19) التي هي بدورها جزء من المجتمع أو الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها ليكون كلام الشخصية بالتالي جزءاً منها. فمع أننا نتفق إذن مع الأساس الذي ينطلق منه كل من أحمد والتكرلي، وإذ نفهم أنهما يقصدان تحقق ذلك عبر اللغة العامية، فإننا نعود إلى المربع الأول من هذا الجدل لنسأل من جديد: أليس لذلك أن يتحقق بالفصحى؟ فنجيب: برأينا بلى، لكن المهم أن يأتي الحوار – كما قلنا – منسجماً مع الشخصية كما هو وهي في الرواية، وهو ما لا يقتصر على العامية. يقول محمد غنيمي هلال:"والخطر الفني الحقيقي هو – فيما نرى – مجافاة المسرحية أو القصة للغة الواقع في المضمون والموقف، لا في لغة الأداء، فلا ضير أن يحاور صبي أو عامي باللغة العربية – على ألاّ يكون فيها تكلف أو فيهقة – ولكن الضرر كل الضرر أن يُجري الكاتب على لسان صبي أو عامي آراءً فلسفية أو أفكاراً اجتماعية، أو صوراً عميقة لا يبررها الواقع، ولا تتصل بالموقف"(20)، بل لعلنا عملياً نقرأ كلام شخصيات ما هو أحياناً بالكلام الذي نسمعه من الناس الحقيقيين الذين يفترض أن تكون هذه الشخصيات – بشكل أو آخر – صوراً لنماذج منهم، ومع هذا يتم الاقتناع به وتقبله، بما يعني أن للكاتب أن يختار ما يراه مناسباً للشخصية ولجوّ الرواية قبل كل شيء. يقول فوكنر في هذا الشأن:"إن الروائي حرٌّ في أن يضع في فم الشخصية كلاماً أفضل من ذلك الذي يكون بمقدور الشخص العادي أو الحقيقي نطقه"(21). بعبارة أخرى، وبالعودة إلى جدل اللفظة والتركيب واللغة، نقول: اللفظة لا تحدِّد هي بذاتها دوماً هوية المتكلم، بل يبقى للكاتب دور أساسي في انطلاق الشخصيات بما يأتي منسجماً معها من كلام ومؤيداً للدور الذي يريد لهذا الكلام أن يؤديه – داخل حدود العمل الإبداعي المتخيّل – سواء كان هذا الكلام منطوقاً حرفياً من أناس حقيقيين أم لم يكن.

الهوامش

(1) أبو منصور الثعالبي: اللطف واللطائف، تحقيق د. محمود عبدالله الجادر، بيروت، عالم الكتب، ط1، 1997، ص 10.

(2) المصدر السابق ، ص 67. ومن ذلك أيضاً ما يورده من أقوال للتجار مثلا، ومنها يرد الآتي:
"من اشترى ما لا يحتاج إليه، باع ما لا بدّ منه".
و"التقدير في المعيشة نصف الكسب". المصدر، ص61.

(3) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، بيروت، دار العودة، 1984، ص 100.

(4) John Stephens: Seven Approaches to the Novel, London, Harrap, 1972, p127.

(5) محمد مندور: الأدب وفنونه، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996، ص 99 - 100.

(6) حسين القباني: فن كتابة القصة، بيروت، دار الجيل، 1979، ص 95.

(7) Mariam Allot: Novelists on the Novel, London Routledge & Kegon Paul,1975, P127.

(8) نجيب محفوظ: ميرامار، القاهرة، مكتبة مصر.

(9) عبد الرحمن منيف: سباق المسافات الطويلة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والمركز الثقافي العربي، ط 8، 2000، ص 181.

(10) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، 2001، ص 90 - 91.

(11) ميسلون هادي: يواقيت الأرض، عمّان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2001، ص 14 - 15.

(12) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، بيروت، دار الآداب، 1979، ص 83.

(13) ياسين النصير: أحزان بيتنا القديم، مجلة الأقلام، ع 6, 1981، ص151.

(14) فؤاد التكرلي: الرجع البعيد، بيروت، دار ابن رشد، 1980، ص 87.

(15) فؤاد التكرلي: خاتم الرمل، بيروت، دار الآداب، 1995، ص 131.

(16) The Technique of Modern Fiction, London, Edward Arnold Ltd., 1979, p82.
Jonathan Raban:

(17) سيد قطب: النقد الأدبي.. أصوله ومناهجه، القاهرة، دار الشروق، 1993، ص 89.

(18) د. عبد الإله أحمد: العامية في حوار القصص العراقي الحديث، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، ع 8/7, 1974 ، ص109.

(19) المصدر السابق، ص 112.

(20) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1987، ص 637.

(21) Connor:Forms of Modern Fiction, Minneapolis,1948,P42.¢UWilliam Van O

الفصل السادس

وظائف الحوار

(1)

منتقلين إلى الوجه الآخر من معادلة العلاقة بين الحوار والشخصية نقول: إذا كانت الشخصية مثل ملازماتها، من طبيعة وثقافة وبيئة وظروف... الخ، هي التي تحدد كلامها أو حوارها لغةً وفكراً ومستوىً ومحتوىً وحتى مفردات، فإنه لصحيح أيضاً القول إنّ الحوار بالمقابل يشي بالشخصية طبيعةً وبيئةً وطبقةً ومهنةً وسلوكاً، وربما شكلاً أحياناً، أي أنه بعبارة اخرى يسهم في رسم الشخصية الفنية. ونعني هنا الدلالة الفنية الواسعة لمصطلح الرسم، وليس الملامح الخارجية التي يصفها السرد بشكل مباشر أو غير مباشر غالبا، كما قد يسهم الحوار فيها حين يأتي على ألسنة الشخصيات الأخرى بشكل خاص."فالشخصية لا يمكن أن تبدو كاملة الوضوح والحيوية إلا إذا (سمعها) القارئ وهي تتحدث"(1). وقد يقلل بعض الكتّاب من أهمية أن يكون الحوار بشكل معين ليمكنه رسم الشخصية وتجسيدها، وبالتالي منحها الحياة وجعلها مؤثرة، يقول نجيب محفوظ مثلا:"المهم في الشخصية عناصرها الخلقية والمزاجية والثقافية والسلوكية. وآخر ما نستعين به في ذلك هو كيفية نطقها الألفاظ. والدليل على ذلك أننا نتأثر بشخصيات عالمية مع أنها مكتوبة بلغة أجنبية"(2). فنجيب محفوظ هنا، أو من يذهب مذهبه هذا، إنما يقلل من دور نطق اللفظة وليس التعبير الذي يأتي عليه الحوار.

إذن، إذا كان إقناع المتلقي، قارئاً للقصة والرواية أو مشاهداً للمسرحية، بشخصيات هذه الأعمال أمراً جوهرياً لتحقيق إيصالها، فإن هذا الإقناع أمر لا يتحقق تحققاً تاماً إلاّ بالحوار الذي تنطق بكل ما ينطوي عليه من خصائص

تفرضها خصوصية الشخصية المختلفة. وهكذا كان ضرورياً جداً في كل الأحوال معرفة الكاتب للبيئة التي يستمد أو يستوحي منها شخصياته، ومعرفة أناس تلك البيئة وطبيعة حيواتهم وتفكيرهم وطرق كلامهم، ليتمكن من التعامل معها، وبالتالي إنطاق كل منها بما يلائمها. وهذا ألزم الكاتب بالضرورة أن يقصر كتابته على ما يعرفه من بيئات وأناس وعادات وقيم وحيوات لتشكل أصول أعماله شخصياته، يقول إرنست همنغوي:"أقصر كتابتك على ما تعرفه معرفة اليقين، ولتكتب بإخلاص.. فالكتابة ينبغي أن تدور حول الأشخاص الذين تعرفهم والأشخاص الذين تحبهم أو الذين تكرههم"(3). هذا ما فعله غالبية الكتّاب الكبار في العالم مثل جويس مع "أهل دبلن"، وكازنتزاكي مع أناس بعض الجزر اليونانية، وفوكنر مع أهل الجنوب الأمريكي، وهمنغواي مع مصارعي الثيران في إسبانيا وصيادي الأسماك في كوبا، وديكنز مع رجال المناجم وأطفال انجلترا قبل قرنين، وكولدويل مع فلاحي القطن الأمريكان في بداية القرن العشرين، وغيرهم. فبدون هذا لا يمكن للكاتب أن يخلق شخصيات مشتملة على كامل سمات الحياة الواقعية التي تمنحها القدرة على أن تتصرف وتتكلم وتتحاور بإقناع. ولذا وجدنا روايات عربية انطلق فيها كتّابها من معرفة ومعايشة حقيقية واضحة للبيئات والمجتمعات التي استوحوا منها أعمالهم، وللناس الحقيقيين الذين أوحوا إليهم بشخصيات تلك الروايات، وقد حققت نجاح جلّ عناصرها الفنية ومنها الحوار الذي، لأنه ينبع من تلك البيئات التي يعرفها هؤلاء الكتّاب، يأتي متناسباً مع الشخصيات المتكلمة به من جهة ومسهماً في رسمها من جهة ثانية. وكأن هذا قد كان في وعي غائب طعمة فرمان حين كتب أعماله، وتحديداً حين رسم شخصياته وكتب حواراته، وكان في وعيه حين قال:"الحوار القصصي جزء مهم في تكوين الشخصية ورسم الحدث وإنارة للحظة التأريخية التي يضطلع بها العمل القصصي. الحوار في بعض الأحيان يقوم مقام الوصف والسرد. هناك قصص أغلبها حوار يبلور أمامك الشخصية والموقف ولا يحتاج إلى تعليق"(4).

ويبدو أن افتقاد التجربة المعاشة وعدم معرفة البيئات والناس الحقيقيين، إضافة إلى عدم اكتمال التجربة الفنية أحياناً كانت وراء إخفاق الكثير من الكتّاب العرب، الشباب مثلا، في إيصال أعمالهم إلى مستويات جيدة، مع ما كان يمكن لأعمال منها أن تحققه من نجاح أو تميز، الأمر الذي كان يسيراً تحقيقه لكتّاب آخرين امتلكوا المقدرة والتجربة حين انطلقوا في كتابة أعمالهم واختيار موضوعاتها وخلق شخصياتها وكتابة حواراتها مما عرفوه وعايشوه. من هنا كان طبيعياً ومفهوماً تماماً أن يكون جلّ شخصيات نجيب محفوظ مثلاً من الطبقة البرجوازية الصغيرة القاهرية، وشخصيات إحسان عبدالقدوس من الشباب، وشخصيات فرمان من أوساط شعبية عاش الكاتب مع مثيلاتها في الحياة فنجح في رسمها وتحريكها وإنطاقها بما يجعلها حية. وكان طبيعياً أيضاً أن جاءت جلّ شخصيات جبرا من المثقفين، وهو الذي كانت معرفته وثيقة لأوساطهم. والأمر نفسه يمكن أن يقال عن عبد الخالق الركابي الذي عاش وعرف جيداً الريف وأجواءه، فجاءت شخصياته من تلك البيئات. أما أن يكون هناك شيء من الإخفاق في أعمال بعض هؤلاء أحياناً في رسم شخصياتهم وإنطاقها بما يتلاءم وطبيعتها، فلأنهم ربما لا يعيرون أهمية اصلاً لهذه الناحية، نعني لملاءمة الحوار للشخصية، وقد يتجاوزون هذه المعرفة للبيئة ولأناسها فتغلب عليهم ثقافتهم في التعامل مع شخصياتهم، وخاصة حين يُنطقونها بما لا يتلاءم وإياها عمرياً أو فكرياً أو ثقافياً أو بيئياً أو مهنياً أو اجتماعياً. ونتيجة لإسقاط مثل هؤلاء الكتّاب لثقافاتهم – ونحن نعي أن غالبية الذين نتناولهم في هذه الدراسة من ذوي الثقافات العالية – على شخصياتهم، فقد جاءت لغة حوارات بعض رواياتهم وقد اصبطغت بصبغة فكرية أو تقريرية أو سردية أو ذهنية أكثر منها لغة حوار بين شخصيات. وهذا بدوره مرة أخرى قد طبع حوارات تلك الروايات بطابع واحد تختفي معه الاختلافات التي تفرضها الاختلافات بين الشخصيات، كما ظهر ذلك واضحاً في أعمال عديدة مثل "جيل القدر" لمطاع صفدي، و"ثمن التضحية" لحامد الدمنهوري، و"المهزومون" لهاني الراهب،

و"الظامئون" لعبدالرزاق الربيعي، و"العزف في مكان صاخب" لعلي خيون. كما قاد ذلك كله شخصيات الرواية الواحدة منها إلى أن تكون متشابهة، ولا تمتلك أي منها الكثير مما يمنحها خصوصية واضحة، وبالتالي فاقدة لبعض حياتها. فمفهوم أن الحوار يسهم في منح الشخصية الحياة، ولعله لهذا كانت حيوية شخصيات همنغواي مثلاً وحواراته والتي انعكست بالتأكيد على الروايات، ونحن نعرف كم هو كبير اعتماد هذا الكاتب على الحوار في كتابة أعماله وبنائها ورسم شخصياتها التي اقتبسها أو استوحاها من الحياة ومن تجربته في بيئات مختلفة من هذه الحياة، فكان كلام هذه الشخصيات بحق"هو الذي يبعث في هؤلاء الناس الحياة ويُبقيهم أحياء" (5). فإذا كانت إحدى الوظائف التي يمكن للحوار أن يؤديها فعلا، كما عرفنا، هي رسم الشخصيات، وإذا ما كنا نريد أن نحقق الإقناع لدى القارئ بالقصص أو الروايات التي نكتبها، وبأن ما يجري فيها إنما يجري في الحياة – وليس شرطاً أن تكون حياتنا بالطبع ولكن الحياة التي نفترضها وبمنطقها هي – فإننا لنحتاج إلى أن نرى شخصياتها ونحسها ونألفها، وربما نتقاسم الاحساس بالحياة معها. وواحد من وسائل ذلك"أن الحوار الروائي يجب أن يكون متناسباً أو متلائماً مع كلام الشخصيات كما يُفترض أن يكون، ومع الحالة التي هي فيها، ومع البيئة التي تنتمي إليها"(6)، كما سبق أن ناقشنا ذلك، ليكون بذلك أداة فاعلة في تقديم شخصيات حية وواقعية ومقنعة من جهة، ومختلفة لا متشابهة بعضها مع البعض الآخر من جهة ثانية. ومن دور الحوار هذا، وتحديداً لتحقيق هذه الواقعية والإقناع بالشخصيات انطلق بعض الكتاب في كتابته في رواياتهم باللهجة كما رأينا "انطلاقاً من أن لا شيء يمنحها هذه الحياة حقاً غير لغتها الخاصة"(7).

(2)

والآن إذا كنا قد تعرضنا صراحة وضمناً في السابق لإحدى وظائف الحوار، التي تنفرز من علاقته بالشخصية وتحديداً دوره في رسمها، فإننا سنتناول هنا بشكل أكثر مباشرة وتفصيلاً وظائفه عموماً، وبشكل خاص في الرواية. ولنعد إلى شيء من البداية، وتحديداً إلى هوية (الحوار) أو ماهيته، فنقول: إنه أحد العناصر الرئيسة التي تقوم عليها المسرحية وتبنى بها الرواية وتدخل في بنية القصة القصيرة غالباً. وهو كثيراً ما يتخذ شكل إحدى الوسائل التي يُسيَّر بها العمل الروائي والأشكال السردية عموماً. وسواء أكان عنصراً أم وسيلة فإن الحوار يشترك ويترابط ويتواجد مع العناصر والوسائل الأخرى لتحقيق الغايات الفنية من كتابة العمل السردي بناءً وتقنية، وموضوعاً، ورسماً للشخصيات وخلقاً للأجواء من حول تلك الشخصيات. وأيّاً كان شكل اللغة التي يكتب بها عاميةً أم فصيحة، كان من الطبيعي أن يتغير هذا الحوار طبيعةً ولغةً وفكراً وموضوعاً وطولاً ومفردات... بتغير الشخصيات المتكلمة به والحالات التي تكون فيها، بل حتى بتغير الأوضاع النفسية والأجواء الخاصة بكل شخصية، وبما يقودها والحوار معاً إلى أن يكونا مقنعين للقارئ. ومن وعي بهذه الحقيقة انطلق عموم الكتاب في كتابة الحوار، كما فعل حرفيو الرواية العربية الكبار، مثل نجيب محفوظ، وعبدالرحمن منيف، وإحسان عبد القدوس، وغائب طعمة فرمان، وجبرا إبراهيم جبرا، وفؤاد التكرلي وآخرين. وفي المقابل كانت هناك إخفاقات كتّاب آخرين لأنهم برأينا لم يعوا ذلك بما يكفي لربطه بالشخصية الناطقة به. بعبارة أخرى إذا كانت هناك عوامل ووسائل عديدة بيد الكاتب، وتحديداً الروائي

ليستخدمها في خلق مثل هذه الأجواء والشخصيات المختلفة، وبما يسهم في إنجاز عمل روائي متميز ومقنع ومؤثر، فإن الحوار يبرز غالباً في مقدمتها، خاصة حين يعتمد العمل الروائي هذه الوسيلة اعتماداً رئيساً، كما هو الحال مثلا، في التجربة الروائية العالمية، في أعمال همنغواي وريمارك وكازنتزاكي، وفي بعض أعمال فوكنر ولورنس وكافكا، وكما يبدو واضحاً لدينا أيضاً في بعض روايات عبد الرحمن الربيعي، وإسماعيل فهد إسماعيل، وجبرا إبراهيم جبرا، وفي تجربة غائب طعمة فرمان في أعمال مثل"النخلة والجيران" التي فيها" أبانت الشخصيات عن ذوات نفوسها عن طريق الحوار، سواء أكان حديثاً مع شخصية أخرى أو حديثاً داخليا... (إذ) يمتاز الكاتب ببراعته في خلق الجو من خلال الحوار"(8).

والحوار إذ يسهم في خلق الجو العام والأجواء النفسية الخاصة للشخصيات، فإنه يسهم في النتيجة، مرة أخرى، في رسم هذه الشخصية، وخط بعض أجزاء هويتها حين تحفزها الاستجابة لهذه الأجواء الخاصة إلى أن تفيض بكلام يعكس في النتيجة طبيعتها وسماتها وأحياناً طبيعةَ شخصياتٍ أخرى وسماتها. ولعل من أبرز من فعل ذلك من الروائيين العرب: نجيب محفوظ، وخاصة في روايات بعينها مثل"الثلاثية"، و"ثرثرة فوق النيل" و"الشحاذ" و" السمان والخريف"؛ وغائب طعمة فرمان، خاصة في"النخلة والجيران" و"خمسة أصوات" و"ظلال على النافذة"؛ وعبدالرحمن مجيد الربيعي في"عيون في الحلم" و"الوشم"؛ وعبدالرحمن منيف في"شرق المتوسط"؛ ليبرز فؤاد التكرلي الأبرز والأكثر تعبيراً عن ذلك في حوارات كل أعماله، خاصة "الرجع البعيد"، إذ هو عَمل، عبر مفردة حوارية اختارها هي بالذات لا غيرها، وعبارة فاضت من وعي الشخصية، وعبر تردّدات ذلك كله بإيقاع ودوزنة ووعي ودقة وبتلقائية وقصدية في الوقت نفسه على رسم تلك الشخصية، خاصة حين تكون هذه المفردة وهذه العبارة وهذا الإيقاع الذي يزنها فيضاً شعورياً. فلنلق نظرة على النماذج الحوارية الآتية من بعض الروايات العربية التي وُفّق كتّابها فيها في تحفيز الشخصيات للاستجابة

للاجواء الخاصة والمحيطة بها أو التي تمر بها فتفيض بكلام يعكس طبيعة هذه الشخصيات وسماتها، مبتدئين بنموذج للتكرلي، وهو بين"مدحت" و"عبدالكريم" من رواية "الرجع البعيد"، ومعظم حواراتها كما نعلم هو"بوح لأسرار وكشف لدواخل الشخصية"(9):

النموذج الأول – من رواية"الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي:

"بدا له وجه عبدالكريم يزداد اصفرارا، يزداد فراغا، وكان يمسح العرق عن جبهته ورقبته المفتوحة. سمعه يردد:

– ماكو بحياتنا حوادث تهزّ النفس.. ماكو هيجي [ليس هناك هكذا] حوادث.. حياتنا مثل التراب، بلا طعم.. بلا لون.

أزعجه قول أخيه:

– شوف عبدالكريم... إنت صحتك انهارت ورا [بعد] موت فؤاد.. لازم تعرف هالشي.. لازم تفهمه، تفهم السبب.

...(أضاف): شنو يعني؟ تتصور يعني العالم لازم يتوقف لأن أحد الأشخاص مات؟

رآه يلتفت بهدوء. كانت في عينيه نظرة بريئة:

– ليش لا؟

–... لا تتداهر ويايه كريم، ماكو واحد ينكر شكد مُرّة هالأشياء.. هاي هي الحياة... هاي هي.. لازم تنقذ نفسك.

– حيوانات يعني؟

– شنو؟ شنو؟ وانت ليش دتحتقر الحيوانات؟ تعال نتحاسب ونشوف شنو الفائدة من تفوقنا عليها؟

عاد يجيبه بلهجته المستكينة:

– ما أكدر أتحاسب. ما أريد أدافع عن الإنسان. آني ما عندي شي أكدر أدافع بيه. بس...

تداخلت في ملامحه أمارات ألم:

– آني أحس بعدم قابليتي على الحياة..." (10).

النموذج الثاني – من رواية "رجال في الشمس" لغسان كنفاني:

"في تلك الليلة شاهد الأستاذ سليم في ديوانية المختار يقرقر بنرجيلته، كان قد أُرسل لقريتهم في يافا يعلّم الصبية، وكان قد أمضى شطراً طويلاً من حياته حتى صارت كلمة أستاذ جزءاً لا يتجزأ من اسمه، وفي الديوانية سأله أحدهم، تلك الليلة:

"–... وسوف تؤم الناس يوم الجمعة.. أليس كذلك؟

وأجاب الأستاذ سليم ببساطة: كلا، إنني أستاذ ولست إماماً..

قال له المختار:

– وما الفرق؟ لقد كان أستاذنا إماماً..

– كان أستاذَ كتّاب، وأنا أستاذ مدرسة..

وعاد المختار يلح: وما الفرق؟...

بعد فترة صمت طويلة تنحنح الأستاذ سليم وقال بصوت هادئ:

– طيب، أنا لا أعرف أُصلّي..

– لا تعرف؟

زأر الجميع، فأكد الأستاذ سليم مجدداً:

– لا أعرف"(11).

النموذج الثالث – من رواية "العالم ناقصاً واحد" لميسلون هادي:

والأم التي تتكلم فيه كانت قد فقدت مؤخراً ولدها الوحيد شهيداً:

"... رفع نظره إليها من جديد وكأنه ينتظر كلمة واحدة تقولها، إلا أنه وبمصادفة بحتة انطلق فجأة في الشارع صراخ طفل انقفل دونه باب البيت فظل يقف خارج البيت مرعوباً وهو يصيح بحرقة شديدة:

– افتحوا الباب.

انصرف ذهن الأم إلى صوت ذلك الطفل الذي سمعته بوضوح، فنادت برأسها وهي تتمتم: إسودْ وجهي يوم.. عابت روحي عليك.

حدق الأب وهو لا يفهم ما تقوله.. فاتسعت عيناها من لهفتها على الطفل وصاحت بصوت أعلى:

– افتحوا له الباب.

ثم نهضت من مكانها وركضت إلى الباب المسدود لتفتحه.. وهي تردد بلا انقطاع:

– اسم الله يمه.. اسم الله الرحمن.. اسم الله الرحمن.. ماتت أمك يوم.. ماتت أمك يوم"(12).

(3)

ولعلنا يمكن أن نلمس أن الحوار، وهو يفعل كل هذا من خلال ارتباطه العضوي الحتمي بالشخصية التي لا يكون إلا بها بالطبع، وكما قد تبيّن جزئياً في المقاطع الحوارية السابقة، إنما يسهم أيضاً بشكل أو بآخر في مسار العمل القصصي بكل أشكاله، وخاصة الروائي، وهذا يمثل الوظيفة الأخرى للحوار. فما دام العمل القصصي أو الروائي قائماً أصلاً على الشخصية التي هي التي تصنع الأحداث أو تقع لها هذه الأحداث، فمن الطبيعي أنْ يكون واحداً من أغراض الحوار وغاياته تطوير الخط الدرامي أو الحدثي، أي بعبارة أخرى يكون وسيلة تقنية أيضا، وكما يقول جوزيف شبلي"يضفي على مسار الأحداث مظهراً واقعياً أو حقيقياً"(13)، الأمر الذي أدركه روائيون ونقاد عرب مبكراً كما تجسد ذلك حقيقة في كتاباتهم، مع الاعتراف بأن آخرين أخفقوا في توظيفه. والواقع أنّ هذا مما تعبّر عنه بعض تعريفات الحوار، ومن ذلك تعريف إبراهيم فتحي مثلاً في معجمه الأدبي، إذ يقول:"تعني الكلمة محادثة أو تجاذباً لأطراف الحديث. وهي تستتبع تبادلاً للآراء والأفكار، وتستعمل في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثيلات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام"(14)، وما انطوى عليه تعريف مؤلِّفَي"المعجم المفصل في اللغة والأدب" إذ يقولان:"والحوار هو أيضاً أحد عناصر الأسلوب القصصي، لكنه ليس العنصر الأدبي الوحيد كما في المسرحية، يعتمده القصاص، في جملة ما يعتمده من تقنيات التعبير، كسراً لرتابة السرد، وإضفاء حيوية على الحادثة وأبطالها، وإيهام القارئ بواقعية الحدث وحركية الأشخاص"(15). إذن فالحوار يكون غالباً وسيلة تقنية، بمعنى أنه

يساهم في صنع الأحداث أو تطورها بشكل أو بآخر، ولذلك في الواقع أكثر من فائدة لعل في مقدمتها، خاصة إذا أخذنا هنا التوصيل وتأثير ذلك في القارئ بنظر الاعتبار، أنه يجنّب المؤلف قول ما يريد أو نقل ما يقع من أحداث بشكل مباشر، الأمر الذي بدوره يجنب العمل عيوباً محتملة كثيرة تسببها المباشرة، وهو ما أدركه الكتاب العالميون وانعكس في أعمالهم(16)، كما أدركه الكثير من الكتّاب العرب بالطبع.

الهوامش

(1) حسين القباني: فن كتابة القصة، بيروت، دار الجيل، 1979، ص95.

(2) يوسف الشاروني: دراسات أدبية، مصر، مطبعة المعرفة، 1964، ص186.

(3) مجهولة الكاتب: خمسة أصوات، مجلة الآداب، ع 8, 1968، ص47.

(4) د. نجم عبدالله كاظم: الرواية في العراق 1965 - 1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص231.

(5) Philip Young: Irnest Hemingway, London, 1952, P63.

(6) Jhon Stephens: Seven Approaches to the Novel, London, Harp, 1978, p129.

(7) دائرة الشؤون الثقافية (إعداد): ملتقى القصة العراقية الأول، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية، 1978، ص29.

(8) د. عمر الطالب: الفن القصصي في العراق، الجزء الأول: الرواية العربية في العراق، النجف، مطبعة النعمان، 1971، ص 346.

(9) ياسين النصير: أحزان بيتنا القديم، مجلة الأقلام، بغداد، ع 6, 1981، ص 151.

(10) فؤاد التكرلي: الرجع البعيد، بيروت، دار ابن رشد، 1980، ص130- 131.

(11) غسان كنفاني: رجال في الشمس، الآثار الكاملة، بيروت، منشورات دار الطليعة، 1972، ج 1: الروايات، ص 113-114.

(12) ميسلون هادي: العالم ناقصاً واحد، عمّان، دار أسامة للنشر، 1999، ص 65 - 66.

(13) Dictionary of World Literary Terms, London, George Allen & Union, 1978, P82.

Joseph Shiply:

(14) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986، ص 149.

(15) د. إميل بديع يعقوب ود. ميشال عاصي: المعجم المفصل، بيروت، دار العلم للملايين، 1987، ص 588.

(16) See: George Watson: The Story of the Novel, London, 1979, p4.

الفصل السابع

اشتراطات الحوار

(1)

بناءً على كل ما مرّ نرى أنّ التوفيق في كتابة الحوار من حيث أن يكون مقنعاً أولاً، ومناسبته للشخصيات المتكلمة به ثانياً، وإسهامه في رسم الشخصيات ثالثاً، وتوظيفه في ما هو غير ذلك – وخاصة تقنياً – رابعاً، يستند إلى ثلاث ركائز: الأولى مدى قدرة الكاتب ومهارته وحرفيّته في الكتابة الإبداعية بشكل عام وكتابة الحوار بشكل خاص؛ والثانية حسّ هذا الكاتب الفني بشكل عام تجاه تحميل الحوار هذه الوظيفة أو تلك وفقاً لما يؤديه للعمل ضمن علاقته بالوسائل والعناصر الفنية الأخرى؛ والثالثة عمل الكاتب على تحقيق المواءمة بين الحوار وطبيعة الشخصيات وعدم تكلفه تكلفا يأتي معه غير متلائم معها، خاصة ضمن الوضع والأجواء التي يفرضها العمل. وانطلاقاً من هذا كله نستطيع توقّع أن يكون الحوار في ما قد ينطوي عليه من مآخذ تعلّقاً بهذه الركائز من عوامل ضعف روايات عديدة، بل هناك من الروايات العربية الجيدة ما يمكن أن نأخذ عليها بعض الضعف والإخفاق بسبب شيء من الإخفاق في حواراتها خاصة في أن تكون مقنعة في علاقتها بالشخصيات الناطقة بها بشكل خاص كما هو حال بعض حوارات "جيل القدر" لمطاع صفدي، وبعض روايات يوسف السباعي، ورواية "ما تبقى لكم" لغسان كنفاني، و"العزف في مكان صاخب" لعلي خيون، وروايات إسماعيل فهد إسماعيل باستثناء بعض أجزاء "الرباعية". في المقابل كان نجاح الحوار وراء نجاح بعضٍ من روايات مختبرنا النقدي، وضمن عوامل وعناصر نجاح بعض آخر منها مثل روايات نجيب محفوظ "ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار"؛ وغائب طعمة فرمان "النخلة والجيران" و"خمسة أصوات"؛

وعبدالرحمن مجيد الربيعي"عيون في الحلم"؛ وجبرا إبراهيم جبرا"السفينة"؛ وفؤاد التكرلي"الرجع البعيد" و"خاتم الرمل"؛ وعبدالخالق الركابي"الراووق"؛ وميسلون هادي"العالم ناقصاً واحد" و"يواقيت الأرض"، وغيرها.

وإذا كان من أسباب ضعف الحوار الذي يؤثر سلبيا، وبشكل فاعل أحياناً في العمل، وانطلاقاً من الركائز التي أشرنا إلى أنها وراء نجاح الحوار، افتقاد كاتبه للمقدرة والحرفيّة الكافيتين، وفقر الحس عند هذا الكاتب تجاه تحميله لهذه الوظيفة أو تلك في المكان المناسب، وعدم تحقيق الانسجام بينه وبين الشخصيات الناطقة به، فإننا قد وجدنا أن من أسباب هذا الضعف أيضا، إضافة إلى ذلك أنْ يكون الحوار غاية بذاته لا وسيلة، ونحن نفهم أنّ الأصل فيه أنْ يكون وسيلة، يقول جوناثان رابان:" نحن ننتظر من الكاتب أن يستخدم الحوار وسيلة وليس غاية بنفسه"(1)، ولعل هذا تحديداً كثيراً ما يقود إلى بعض الأسباب السابقة. وتعلقاً بذلك إلى حد ما نجد أن استخدام الروائيين العرب للحوار وتوظيفهم إياه في كتابة الرواية وبنائها يوزع رواياتهم على قسمين أو فئتين: الأولى تلك التي يؤدي الحوار فيها لوظائفه التقنية وغير التقنية بتلقائية، بمعنى أنْ لا يعمد إليها المؤلف بقصدية معزولة عن حاجة الإبداع نفسه، ولكن بما تفرضه المواقف أو الشخصيات أو العمل الروائي بشكل عام. الفئة الثانية هي التي يكون الحوار فيها مقصوداً لذاته أو لنقل مصنوعاً ومهيّأً أصلاً بمعزل عن حاجة تلك المواقف أو تلك الشخصيات أو العمل الروائي بشكل عام، سواء أكان ذلك لتعبير المؤلف عن أفكاره ووجهة نظره من خلاله، أو لإطالة العمل، أو لغايات أخرى خارجة عن متطلبات العمل نفسه. ومع ما قد يعكسه كلامنا من تفضيل ضمني للفئة الأولى من الروايات، إذ ارتبطت حواراتها بالتلقائية وبالحاجة الفنية بقدر تعلق الأمر بالمواقف والشخصيات والعمل ذاته، على الفئة الثانية التي ربما جاءت حواراتها متكلفة أو – على الأقل – لا تدعم العمل وعناصره من حدث وموضوع وشخصيات... فإننا نشير هنا إلى أن الحوار حتى حين يكون غاية بذاته، يُفترَض به أن يؤدي وظائف بوصفه حوارا، بشرط أن

يكون مقنعاً وأن لا يبدو مقحماً في العمل أو مرهقاً له، فيضفي على العمل الروائي شيئاً ربما لا يضفيه أي عنصر آخر ولا تقدمه أي وسيلة أخرى،"فهو مثلا " يخفف من رتابة السرد، ويريح القارئ من متابعة هذا السرد ويبعد عنه الشعور بالملل"(2). كما أنه يسهم في إضفاء المسحة الواقعية التي يحتاجها العمل، خاصة الروائي وبما يقوده في النتيجة إلى أن يكون مقنعاً لمتلقيه. لكن هذا لا يلغي ما تقدم من كلامنا حين فضلنا الروايات ذوات الحوارات التلقائية، والتي تفرضها الحاجة الفنية والموضوعية للعمل، أي التي يكون الحوار فيها وسيلة، على الروايات ذوات الحوارات المتكلفة، أي التي يكون الحوار فيها غاية مطلقة بذاته. والواقع أن الحوار، حين يكون غاية فقط، أو ينحرف عن غايته الحقيقية، يصير في غالب الأحيان عالة على العمل، أو على الأقل موطن ضعف فيه، بل قد يترهل هذا العمل به، كما نرصد ذلك في روايات عربية كثيرة، حتى لكتاب معروفين أحيانا. ومرة أخرى سيكون في عرض نموذجين، الحوار في الأول وسيلة وفي الثاني غاية، ما نظنّ أنّه يوضح ذلك بإقناعٍ، وليكونا من روايتين لكاتب واحد هو عبد الرحمن مجيد الربيعي:

النموذج الأول – من"عيون في الحلم".

ويشكل حوارها، كونه تلقائياً ووسيلة، أفضل ما حققه الكاتب ضمن هذا الميدان:

"نوري .. رشيد .. في القرية.

– إنها مفاجأة !

– ما هذا الإهمال؟ يعوزك العقال والشماغ لتبدو قروياً أصيلاً !

– لمن أعرض نفسي هنا؟ دعوني في انزوائي بين هؤلاء الناس، فقد علموني أشياء كثيرة.

– هل تراسلك مُنى؟

– لا.. إنها لا تعرف مكان هذه القرية في خارطة المدينة.

– شاهدتها في السينما قبل أيام، كانت عباءتها مزاحة قليلاً فلمحت صدرها وجيدها الأبيض واشتهيتها آنذاك.

– أيها الحصان اللئيم !

– فكرنا بأثمن هدية نحملها إليك، فلم نجد أفضل من قنينتَي عَرَقِ حُقّة 16.

– حسنا، ستكون سُكرتنا الليلة تاريخية لا تُنسى"(3).

النموذج الثاني – من رواية "الوكر"..

التي ينحرف حوارها عن أن يكون وسيلة، في وقت ربما كانت فيه جملة سردية كافية للتعويض عن المقطع الحواري كله لو لم يكن الحوار غاية بذاته... "وتذكّر أنه على موعد مع محمود، فنهض من فراشه وهبط السلالم على عجل. أمسك بالتليفون وأدار رقم الجريدة. رن الجرس في الطرف الآخر فحمله صاحب الجريدة: "– آلو..."– جريدة الأنباء؟"– نعم.."– هل يمكن أن أتكلم مع الأستاذ محمود؟"– طيب.."نادى صاحب الجريدة على محمود، فحضر على عجل وكلم صاحبه. وختم عماد كلامة بالسؤال:"– ومتى تنتهي من عملك؟"– في السادسة.."– "أمر بك في الخامسة والنصف.."– حسنا إلى اللقاء. "– إلى اللقاء"(4)..

(2) مما عرفناه سابقاً عما تفرضه كتابة الحوار على المؤلف ارتباطه بالشخصيات المتكلمة به وما فرضه هذا الارتباط من تلاؤم ما بين طبيعة تلك الشخصيات وطبيعة كلامها أو حواراتها. هذا يقودنا هنا ونحن نتكلم عن نجاح الحوار وإخفاقه، وضمناً عن اشتراطات نجاحه إلى القول إن تجاوز المؤلف لشخصياتة ولطبيعة حواراتها يقوده أحياناً إلى تجاوز طبيعة جانب آخر من الحوار وهو مدى طول الكلام وجمله وتكامله أو عدم تكامله تعبيرياً، إذ ينسى هذا المؤلف أحياناً أن الواحد منا لا يتكلم في الحياة الحقيقية أكثر من بضع كلمات في كل مرة، فقد انتبه بعض النقاد إلى"أن الكلام الاعتيادي للناس الاعتياديين

يكون في جمل تعبيرية قصيرة واضحة، وكثيراً ما لا تكون كاملة، وبلغة لا تكون عادة، حتى لدى المثقفين، صحيحة.. (ولذا فعلى الكاتب) أن يجعل من كلام شخصياته قصيرا، فليس لشخصية ان تنطق أكثر بكثير من اثنتي عشرة كلمة في كل مرة، إلا إذا كان باستطاعة الكاتب تبرير فيض الكلام بخصوصية المناسبة"(5)، كأن يكون كلام الشخصية محاضرة أو شرحاً لقضية فكرية أو علمية أو ما إلى ذلك، أو قراءة لنص، أو نتيجة لانفعال عاطفي أو عصبي يؤدي إلى انثيال الكلام بتلقائية غير مسيطر عليها كليا، أو في جو عاطفي شبه حلمي يؤدي الى فيض في الكلمات ربما تشبه الحلم أو الحوار الداخلي... الخ. وفي غالبية هذه الحالات يكاد يخرج الحوار عن أن يكون حوارا، لنقل واقعيا، لكنه مع هذا يكون مقنعاً حين يقدم تبريره بخصوصيته هو ذاته او خصوصية المناسبة أو العمل بشكل عام كما هو حال الكثير من الحوارات في أعمال فرانز كافكا في التجربة الروائية والقصصية العالمية، وبعض حوارات جبرا إبراهيم جبرا الروائية في التجربة العربية، كما في المثال الآتي من رواية "الميراث" لسحر خليفة، وفيه تنطلق الشخصية وهي في حالة نفسية شبه مرضية، في تدفق كلامي غير عادي:"– لأ أنتِ فاهمة منيح كثير، بس عاملة حالك مش فاهمة. إنت فاهمة إنّه مازن دايخ فيها، دايخ فيهم. هناك بيروح يسكر ويخمّر وياكل ويتنيّر عالآخر. هناك بيروح مثل السلطان. بيقعد ع الصوفا ويتمدد يسمع فيروز وأم كلثوم وهي بتغنّي له على الأطلال. أي أطلال؟ أي بيروت؟ عامل حاله رجّال كبير وبيحكي كلام كلّه ألغاز. بلا قلة عقل وقلة ذوق. قاعد بلا شغلة ولا عملة ودايز عامل لي جيفارا وقيس وليلى. هذا اللّي نلته من عمري، هذا اللّي ضيعت شبابي في الغربة عشان أناله ! هذا اللّي صرفت شقا عمري وعرق الكويت عشان ألقاه؟ هذا وهدول، كلهم، كلهم، عصروني مثل الليمونة وراحوا لحالهم وداروا الدنيا وداروا ظهورهم. حبّوا وكرهوا وعرفوا نسوان أكثر من عدد الشعر بلحاهم. صاروا مهندسين وما شا الله وأنا في الكويت"زيّ البقرة أحلب وأعلّم وأربّي وهم دايرين ومش سائلين. كل واحد عنده عر (كذا) ولاد ومره وتنين وأنا قاعدة هون زيّ التيسه أداري الرجّال

المجلوط وأدلّع جيفارا المبروط (كذا). عامل فدائي ومثقف وحامل هموم الناس والكون وهو همّه مش قادر عليه !..." (6)، إلى آخر النص الذي يتعدى الخمسمائة كلمة تقولها الشخصية لأخرى مرة واحدة.. وإذا كان جلّ كتّابنا قد انتبهوا للكثير من محاذير الكتابة، فإن منهم من لم ينتبه – أو لم يفعل ذلك أحياناً وفي بعض أعماله – إلى قِصَر الحوار الحقيقي أو الواقعي، فكان هذا واحداً من العوامل التي سلبت شيئاً من واقعية حوارات روايات جيدة وقدرتها على الإقناع، خاصة حين صيغت بخطابية أو أُتخمت بشروح معلوماتية لا نجدها في الحوارات الطبيعية؟ فلنقرأ المقطع الآتي من إحدى الروايات، ونحاول أن نقنع أنفسنا بأنه كلام شخص أو حوار فعلاً لنحس في النتيجة الخلل الواضح فيه: "أيدتْ سهاد الفكرة وقالت: – نعم، من عام 1939 حتى 1945... احتاج الإنسان إلى 112 سنة (أي من 1727 إلى 1839) للتصوير الفوتوغرافي من النظرية إلى التطبيق العملي، وإلى 35 سنة (من 1867 إلى 1902) لظهور الاتصال اللاسلكي، وإلى 15 سنة (من 1925 إلى 1940) لظهور الرادار، و12 سنة (من 1922 الى 1934) لإنتاج التلفزيون"(7) فمن الواضح أن ليس لمثل هذه المعلومات أن تأتي في العمل الإبداعي سواء أكان رواية أم غير ذلك إلا في سياق السرد، وعدا ذلك لا يمكن أيضاً لغير المتهيِّئ لبرنامج مسابقات تلفزيوني أو إذاعي أن يحفظ مثل هذه المعلومات. ولنقرأ أيضاً المقطع الحواري الآتي من رواية "ذاكرة الجسد" للجزائرية أحلام مستغانمي، ونلحظ كيف جاء كلام إحدى الشخصيتين المتحاورتين أشبه بمقطع من مقالة أدبية لا يستوعبها عادة الحوار الطبيعي الذي يُفترض أن الكاتبة تريده، سواء أكان ذلك في طوله أم في جانبه الفكري، أم في أدبيّته، وهو أكثر انتماءً للحوار الداخلي أو المناجاة منه إلى أي شكل تعبيري آخر في الرواية: "حيّركِ صمتي.. قلت شبه معتذرة: – هل يزعجك أن ترسمني؟ قلت ساخرا: لا... كنت اكتشف فقط مرة أخرى، أنكِ نسخة طبق الأصل عن وطن ما، وطن رسمت ملامحه ذات يوم. ولكن آخرين وضعوا إمضاءهم أسفل انتصاراتي. هناك إمضاءات جاهزة دائماً لمثل هذه المناسبات. فمنذ الأزل كان هنالك دائماً من يكتب التاريخ، وهنالك من

يوقعه، ولذا أنا اكره اللوحات الجاهزة للتزوير"(8). ومع هذا يجب ألاّ يؤخذ قصر الحوار، أو قصر جمله شرطاً مطلقاً لواقعية الحوار وقدرته على الإقناع، بل يبقي صحيحاً أيضاً القول:"سواء أكان الحوار قصيراً أم طويلا، فإن القارئ يجب أن يكون قادراً على أن يستمع في ذهنه إلى الصوت الحي للشخص المتكلم"(9). وربما من هنا، وزيادة في جعل الشخصيات واقعية عبر مساهمة الحوار بهذه الوظيفة كما يجب، عمد روائيون عالميون إلى أن يضمنّوا حوارات بعض شخصياتهم أخطاء نحوية ولغوية وتعبيرية، وأحياناً ركّة في أسلوبها، كما فعل مثلاً فوكنر ولورنس وشتاينبك..إن عدم أخذ عوامل الشخصية والبيئة وما إليها، وعدم تفادي الكاتب إسقاط شخصيته وثقافته على شخصيات عمله، وتجاوزه، عمداً أو سهواً، لما يجب أن يكون عليه الحوار الحقيقي قد أدى في روايات إلى الانفصام بين الشخصيات وحواراتها وبما يتناقض مع افتراض بارت السابق ذكره من التحام بينهما، وهو انفصام إذ قل أنْ عمّ روايات بعينها، أو روايات كتّاب بعينهم ممن يُعتدّ نقدياً بهم في الأدب العربي، فإنه عند بعض هؤلاء الكتّاب وربما في بعض أعمالهم قد وسم الشخصيات بما لم يكن تأثيره السلبي معه هيناً إذ ظهر كلامها وكأنه كلام المؤلف نفسه. ولعله من هنا تجنب بعض الكتّاب عن عمد أحياناً الكتابة بضمير (أنا) المتكلم لما قد يكون لذلك أحياناً من تهيئة أو إغراء غير مباشر وغير مُدرَك من المؤلف لإسقاط شخصيته وثقافته وطريقة كلامه على الشخصية الروائية. والواقع يرى البعض أن"امتزاج الذاتي بالفن الروائي، أي إسقاط الكاتب لآرائه الشخصية على ما يفكر به الأشخاص، فلا يُبقي خصوصية للشخصيات، حيث تصير جميعها تتكلم لغة واحدة وتتخذ رؤية واحدة هي لغة المؤلف ورؤيته للحياة، هي واحدة من الإشكاليات الواسعة الانتشار في ما كتب من روايات، أو يكتب اليوم... وفي أحيان كثيرة يحدث خلل في ذلك فتختلط الآراء ووجهات النظر فلا يعود القارئ يميز الحدود بين الشخصيات الروائية ذاتها. هذا ما يمكن تسميته أيضاً بفقدان الحيادية عند الكاتب، وصعوبة فصل الذات عن الموضوع، وكثيراً ما أسقط الكاتب أفكاره ورؤاه على شخصياته رغم اختلاف

أدوارها"(10). لكن مؤلفين آخرين بالطبع انتبهوا إلى ذلك، وانطلقوا من الوعي به وبما يمكن أن يقدمه لهم ضمير المتكلم في الرواية، يقول جبرا:"... أنا أكتب بصيغة المتكلم، وأجعل شخصياتي تتكلم بهذه الصيغة لأنني أحب، كمؤلف أولاً وكقارئ محتمل ثانياً، أن أكون داخل الشخصية. فعندما أجعل إحدى شخصياتي تتكلم بصيغة المتكلم فإنني أشعر أن القارئ والكاتب قد استُوعبا سوياً في هذا الكلام، وتصبح عملية نقل التجربة عملية مباشرة، داخلية"(11)..

(3) يبقى بعد هذا أن الحوار، وبمعزل عن عاميته او فصاحته، وعن أي وظيفة يؤديها، وعن صناعته أو تلقائيته، وعن كونه وسيلة أو غاية، كثيراً ما يشكل أحد مواضع الذروة والتألق والتوهج في العمل الروائي، ومصدر شدّ القارئ، ووسيلة من وسائل إيصال العمل إليه في الوقت نفسه. هذا ما تمثلته، مرة أخرى، وبشكل مذهل رواية فؤاد التكرلي"الرجع البعيد"، ولنقتطع منها الحوار الآتي الذي يجري بين (عبد الكريم) راوياً و(منيرة) التي تخاطبه قائلة: "– عواطفك خلّيها إلَك. دَتفتهم؟ عواطفك.... كانت نارية النظرات. انقلبت بين جملة وأخرى إلى لبوة غاضبة. رفعت يدها بحركة قاطعة ووضعتها حاجزاً بيننا: "– خليها لنفسك.. لا تدخلني في أمورك الخاصة.. ما إلِك علاقة بي، دتفتهم؟ إنت مو إنسان عاجز.. إنت مثلي ومثل كل الناس هنا، إنسان مشوه، مريض.. كانت باردة النظرات، منقبضة الملامح: آني كنت أعرف هالشِي، كنت أعرف كلش زين، وردت أعيش منعزلة، على الهامش. ما خليتوني، ما خلاني (تعني زوجها مدحت – أخا عبدالكريم). هو كان مريض أكثر مني، كان عاجز ومشوه أكثر مني ومنك، وجبان... إنت تخاف منه، لاكت آني ما أخاف من أحد. آني أعرف هسّه حقيقتكم.. جبناء.. ما تعرفون منو (من) يحتاج مساعدة ومنو المخلص ومنو السيئ الحظ والدنيا واكعه بيه. جبناء وأغبياء. ما يريد يفتهم ولا يريد يعرف منو المجرم ومنو البريء. إنت ! هسه ! إنت! وجاي تكول لي إنت عاجز ! ليش ما أعرف آني؟ – لا تحجين هالشكل منيرة. الله يخليك، لا تحجين هالشكل. – شكو جاي واكف فوك راسي لَعَد (إذن) شتريد مني؟ إذا حجي (حكي) ما تريد أحجي.. شتريد أسوّي لُعد؟ شتريد مني؟ كول (قُلْ..)

شتريد؟ تريدوني أموت؟ لا، ما أموت.. ما انتحر.. فات الوكت على هلأشياء، وأنت أخر واحد إله حق يطلب مني أي شي.. – آني ما أريد منّج شي منيرة.. ما أريد شي.. بس انطيني فرصة (أخرى).. انطيني فرصة أعيش.. لا تحطمين حياتنا دون سبب.. – يا حياة؟! حياة من أحطم؟ أنت مجنون؟"(12)..

الهوامش

(1) Raban, Jonathan: The Techniqueof Modern Fiction, London, Edward Arnold Publishers)Ltd., 1979, P84.

(2) حسين القباني: فن كتابة القصة، بيروت، دار الجيل، 1979، ص94..

(3) عبدالرحمن مجيد الربيعي: عيون في الحلم، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1974، ص 93 - 94.

(4) عبدالرحمن مجيد الربيعي: الوكر، بيروت، دار الطليعة ، 1980، ص 60-61..

(5) Anthony Trollope: An Autobiography, London, William & Norgate Ltd., 1984, P215.

(6) سحر خليفة: الميراث، بيروت، دار الآداب، 1997، ص ٦٩–٧٠.

(7) علي خيون: العزف في مكان صاخب، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية، 1978، ص 39..

(8) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، ط17, 2001، ص 170..

(9) John Stephens: Seven Approaches to the Novel,London, G.Bell&Sons, Harp, 1972, P133.

(10) شاكر الأنباري: من إشكاليات الرواية العربية المعاصرة،جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق، ع 820, 17 / 8 / 2002.

(11) جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 311.

(12) فؤاد التكرلي: الرجع البعيد ، بيروت، دار ابن رشد، 1980، ص 349 - 350..

الخاتمة والنتائج

والآن، ونحن نلملم ما فرشناه وناقشناه في كل ما مر من هذه الدراسة لنحاول استخلاص أهم النتائج، نرى إذا كانت درجة الإقناع التي يحققها الحوار لدى القارئ هي الأساس الذي يمكن في ضوئه أن نقول إنه ناجح أو غير ناجح، فإنّ هذا الإقناع لا يتحقق إنْ لم يكن كاتبه موفقاً أصلاً في تحقيق الأسس والجوانب والسمات التي مرت مناقشتها. والعكس صحيح، فالحوار بغض النظر عن نوعه لا يمكن أن يحقق غايته بنجاح عبر التزامه بهذه الدرجة أو تلك بهذه الأسس والجوانب والسمات، إنْ لم ينعكس ذلك على القارئ الذي يجب أن يسمعه ويحسه ويقتنع به. فكما يقول جون ستيفن: " سواء أكان الحوار موجزاً أم مطولاً، يجب أن يكون قارئه قادراً ذهنياً على سماع الصوت الحي للشخص المتكلم به، ولكي يكون بمقدور الروائي كتابة مثل هذا النوع من الحوار يحتاج إلى أُذُنٍ دقيقة ومميزة للطريقة التي يتكلم بها حقيقة الناس الأحياء"(1)، لأن تحقيق مثل هذا يعني أن يتمكن الروائي، في كتابة حواراته، من الدخول في عقل القارئ ومخاطبته مباشرة عبر شخصياته الحية، وبما يقود في النتيجة إلى أن يسهم في تحقيق تقبّله وقناعته بهذه الشخصيات وكلامها والأحداث التي تقع لها أو تقوم بها أو تنقلها هي لنا. وإذ يقود الحوار إلى ذلك كله أو يشترك فيه، فإننا نستطيع معه أن ندرك الأهمية التي يشكلها هذا العنصر للعمل الإبداعي وخاصة الروائي، إذا اتفقنا على أن نجاح العمل إنما يتم عبر نجاح عناصره وأدوات توصيله إلى متلقيه، وبما يعني ضمناً أن العمل يتوقف، في نجاحه ونجاح العناصر وأدوات التوصيل هذه في أداء وظائفها، على طبيعة العلاقة التي تنشأ بينه وبين هذا

القارئ الذي بعبارة أخرى هو الذي يحدد هذا النجاح، وهو الذي يحدد أيضاً درجة الإخفاق. ولذا فهذا القارئ يجب أن يكون نصب عين الكاتب وهو يضع حواره، خصوصاً إذا ما اتفقنا على أن الحوار إذ يسهم في إنجاح العمل وإخفاقه، فإنه يسهم أيضاً، بشكل مباشر وغير مباشر، في المدى الذي يمكن للعمل أن ينتشر فيه أو في قصوره عن هذا الانتشار، وبالطبع نفترض أنّ كلّ الكتّاب يبغون الانتشار. إن العمل الروائي والقصصي عموما، ولكي يتحقق له ذلك لا بد قبل كل شيء من أن يكون حيّاً ومثيراً لفضول القارئ وربما ملبياً لرغباته، وقبل ذلك قادراً على الوصول إلى ذهنه، كما قلنا. ونحن هنا، إذ نتفهم وجهة نظر من يقول بضرورة كتابة الحوار بالعامية لكي يحقق واقعيته ومحليته وبالتالي نجاح وصوله إلى متلقّيه ونتفق جزئياً مع من يقول"إن كتابة الحوار باللهجة الدارجة لا تمنع انتشار الأثر الفني وتفهمه من قبل الشعوب الأخرى"(2)، فإننا لا نرى شرطاً أن يكتب بالعامية كي يكون هذا الأثر واقعياً ومقبولاً ومقنعاً ومحققاً للصلة بينه وبين القارئ وليحقق بالتالي انتشاره. ويبقى تحقيق هذا أو عدمه متوقفين بشكل أساس على الكاتب وعلى نجاحه في كتابة الحوار انطلاقاً من الركائز التي حدّدناها. ومن هنا وأمام رفض الحسم والإطلاق في هذه القضية، نقول لم يعِب أعمالاً روائية أنْ كُتبت حواراتها بالعامية، مثل"الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي، و"النخلة والجيران " لغائب طعمة فرمان، و"البكاء على الأطلال" لغالب هلسا، و"زوجة أحمد" لإحسان عبد القدوس. كما لم ينتقص استخدام الفصحى من واقعية أعمال أخرى مثل"خمسة أصوات" لفرمان، و"شرق المتوسط" و"سباق المسافات الطويلة" لعبد الرحمن منيف، و"السفينة" و"البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا، و"العالم ناقصاً واحد" لميسلون هادي. ولم يغب النجاح عن أعمال استخدمت نوعي اللغة في الوقت نفسه في حواراتها، مثل"الأيام المضيئة" لشاكر جابر. وكل ذلك لسبب أساس هو أن الحوار ليس لغة فحسب، بل هو أكثر من ذلك، وأن نجاحه أو إخفاقه وفقاً لذلك لا يعتمد على هذا الجانب فقط. وتعلقاً بهذا نسمح لأنفسنا، ونحن نقرّ بانحيازنا إلى كتابة الحوار باللغة الفصحى كما قلنا،

أن نقول: لما كانت حاجة الحوار لتحقيق النجاح واكتساب القدرة على الإقناع تتعدى حدود لغته من حيث عاميته او فصحاه، مع ما لحجة الكتابة بالعامية من قوة وما للكتابة بالفصحى من دواع، فإنه لتصبح كتابته بالفصحى، من وجهة نظرنا، أكثر قبولا، ولكن مع عدم الانغلاق إزاء أن تجد مفردات أو تراكيب، إو حتى حوارات بعينها عامية سبيلاً موضوعياً وفنياً إليه.

الهوامش

John Stephens: Seven Approachs to the Novel, London, Harp, 1972, P133.(1)

(2) د. عبد الإله احمد: العامية في حوار القصص العراقي الحديث، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، ع 8/7, 1974، ص 110.

المصادر والمراجع

الروايات:

- إسماعيل، إسماعيل فهد: كانت السماء زرقاء، بيروت، دار العودة، ط 2، 1978..
- التكرلي، فؤاد: خاتم الرمل، بيروت، دار الآداب، 1995..
- الرجع البعيد، بيروت، دار ابن رشد، 1980..
- جابر، شاكر: الأيام المضيئة، بغداد، مطبعة الجمهورية، د. ت..
- جبرا، جبرا إبراهيم: السفينة، بيروت، دار الآداب، ط 2، 1979..
-: البحث عن وليد مسعود، بيروت، منشورات دار الآداب، 1978..
- خليفة، سحر: الميراث، بيروت، دار الآداب، 1997..
- خيون، علي: العزف في مكان صاخب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988..
- الدمنهوري، حامد: ثمن التضحية، مع مقدمة بقلم عبدالله عبدالجبار مؤرخة بسنة 1959..
- الربيعي، عبدالرحمن مجيد: عيون في الحلم، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1974..
-: الوكر، بيروت، دار الطليعة، 1980..
- الرزاز، مؤنس: الذاكرة المستباحة، عمّان، المؤسسة الصحفية الأردنية
- الرأي، كتاب في جريدة، 1997..
- الركابي، عبدالخالق: الراووق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987..
- سالم، جورج: في المنفى، لبنان، دار عويدات، 1962.

- السباعي، يوسف: السقا مات، مصر، لجنة النشر للجامعيين، 1987..
- السبول، تيسير: أنت منذ اليوم، الأعمال الكاملة، عمّان، أزمنة للنشر والتوزيع، ط2، 1998..
- صفدي، مطاع: جيل القدر، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1960..
- عبد القدوس، إحسان: زوجة أحمد، مصر، مطابع أخبار اليوم / قطاع الثقافة، 1997..
- النظارة السوداء، مصر، مطابع أخبار اليوم / قطاع الثقافة، ط 5، 1997..
- فرمان، غائب طعمة: النخلة والجيران، العراق، دار الرواد للطباعة، 1978..
- خمسة أصوات، بيروت، دار الآداب، 1967..
- ظلال على النافذة، بيروت، دار الآداب، 1979..
- كنفاني، غسان: رجال في الشمس، الآثار الكاملة، المجلد الأول: الروايات، مع مقدمة بقلم د. إحسان عباس، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1972..
- محفوظ، نجيب: زقاق المدق، القاهرة، مكتبة مصر..
- ميرامار، القاهرة، مكتبة مصر..
- ثرثرة فوق النيل، القاهرة، مكتبة مصر..
- مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، ط 17، 2001..
- المطلبي، عبدالرزاق: الظامئون، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ط3، 1980..
- الأشجار والريح، العراق، منشورات دار الكلمة، 1971..
- نصر الله، إبراهيم: براري الحُمّى، عمّان، مؤسسة الأبحاث العربية ودار الشروق، 1985..
- منيف، عبدالرحمن: شرق المتوسط، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية، 1977..
- سباق المسافات الطويلة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والمركز الثقافي العربي، ط 1، 2000..
- هادي، ميسلون: العالم ناقصاً واحد، عمّان، دار أسامة للنشر والتوزيع، 1999..

- : يواقيت الأرض، عمان، دار الشروق، 2001..
- هلسا، غالب: البكاء على الأطلال، بيروت، دار ابن خلدون، 1988..

المراجع العربية :

- أحمد، د. عبد الإله: العامية في حوار القصص العراقي الحديث، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، ع 8/7, 1974..
- أدونيس: حوار أجراه معه عزمي عبدالوهاب ومهدي مصطفى، جريدة الأهرام، 15/ 2001/4..- ألين، روجر: الكتابة العربية في الغرب، ترجمة ياسر شعبان، جريدة أخبار الأدب، القاهرة، ع 410, 20 مايو، 2001.. الأنباري، شاكر: من إشكاليات الرواية العربية المعاصرة، جريدة الأسبوع العربي، دمشق، ع 820, 17 / 8 / 2002.
- بارت، رولان: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصي، دمشق، مطبعة وزارة الثقافة، 1970..
- الثعالبي، أبو منصور: اللطف واللطائف، تحقيق د. محمود عبدالله الجادر، بيروت، عالم الكتب، ط1, 1997..- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة..
- جبرا، جبرا إبراهيم: الرحلة الثامنة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979..
-: ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978..- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، جدة، دار المدني، 1991..
- : دلائل الإعجاز، تحقيق عبد المنعم خفاجي، مصر، مكتبة القاهرة، 1969..- دائرة الشؤون الثقافية (إعداد): ملتقى القصة الأول، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1978..
- رشدي، رشاد: فن القصة القصيرة، بيروت، دار العودة، 1984..
- الشاروني، يوسف: دراسات أدبية، القاهرة، مطبعة المعارف، د. ت..

- الطالب، د. عمر: الفن القصصي في العراق، الجزء الأول: الرواية في العراق، النجف، 1971..
- عاصي، ميشال - إميل يعقوب - عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، 1984..- فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986.
- فرمان، غائب طعمة: لسان حال الأديب العراقي:" اللهم لا تدخلني في تجربة"، حوار أجراه جورج الراسي، مجلة البلاغ، بيروت، ع 99, 1973.
- : غائب طعمة فرمان يفتح ملفه معنا، حوار أجراه ماجد السامرائي، مجلة ألف باء، بغداد، ع 285, 27 / 2 / 1974..
- القباني، حسين: فن كتابة القصة، بيروت، دار الجيل، 1979..- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم: عيون الأخبار، تحقيق د. محمد الإسكندراني، بيروت، دار الكتاب العربي، 1997..
- قدامة بن جعفر: نقد النثر، تحقيق وتقديم طه حسين وعبدالحميد العبادي، بيروت، دار الكتب العربية، 1995..
- قطب، سيد: النقد الأدبي.. أصوله ومناهجه، القاهرة، دار الشروق، 1993..
- كاظم، د. نجم عبدالله: الرواية في العراق 1965- 1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987..
- كريدي، موسى:"الرجع البعيد" والفن الروائي، مجلة الأقلام، بغداد، ع 6، 1981..
- محفوظ، نجيب: أتحدث إليكم، بيروت، دار العودة، 1977..
- المطلبي، عبدالرزاق: رسالة خاصة إلى الباحث، بغداد، آب 1982..
- د. محمد عبدالرحيم كافود: النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، الدوحة، دار قطريّ بن الفجاءة للنشر والتوزيع، 1982..
- مندور، محمد: في الأدب والنقد، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996..
- منيف، عبدالرحمن: رحلة ضوء.. تحديات تواجه الرواية العربية، بيروت،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، 2002..
- المهندس، كامل – مجدي وهبة – النصير، ياسين: أحزان بيتنا القديم، مجلة الأقلام، بغداد، ع 6, 1981..
- نوفل، يوسف: قضايا الفن القصصي، القاهرة، دار النهضة العربية، 1977..
- هلال، الدكتور محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1987..
- هادي، ميسلون: بمناسبة صدور روايتها"يواقيت الأرض".. ميسلون هادي لـ"العربي": في الأدب لا توجد أنصاف حلول ولا أنصاف طرق (حوار)، لندن، جريدة العرب، 1 / 5 / 2005..
- وهبة، مجدي وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، 1984..
- يعقوب، د. إميل بديع ود. ميشال عاصي: المعجم المفصل، بيروت، دار العلم للملايين، 1987..
- مجهولة الكاتب: خمسة أصوات، مجلة الآداب، ع 8, 1968..

المراجع الأجنبية:

Mariam: Novelists on the Novel, London, Routledge & Kegon Paul, 1975.-
A Dictionary of Literary Terms, York Handbooks, LongmanYork Press, 1984..Allot, University of Minnesota Press & Oxford University Press, 1948.¢U- O.- Gray, Martin: (Publishers) Ltd., 1979..Connor, William Van: Forms of Modern Fiction, Minneapolis, 1979. · Raban, Jonathan: The Technique of Modern Fiction, London, Edward Arnold Joseph: Dictionary of World Literary Terms, London, George Allen & Union Ltd., 1948..- Stephens, John: Seven Approaches to the Novel, London, Harp, 1972..- Shiply, With an Introduction by Charlers Morgan, London, William & Norgate Ltd., Novel, London, Macmillan Press Ltd., 1979. - Trollope, Anthony: An Autobiography, Hemingway, London, G. Bell & Sons Ltd., 1952..- Watson, George: The Story of the
.- Young, Philip: Irnest

المحتويات

مقدمة..... 9

الفصل الأول: الحوار – المشكلة..... 15

الفصل الثاني: الحوار عامياً..... 29

الفصل الثالث: الحوار فصيحاً..... 43

الفصل الرابع: مساعي الخروج من المشكلة، واللغة الوسطى..... 57

الفصل الخامس: الحوار والشخصية..... 75

الفصل السادس: وظائف الحوار..... 89

الفصل السابع: اشتراطات الحوار..... 103

الخاتمة والنتائج..... 115

المصادر والمراجع..... 119

د. نجم عبد الله كاظم

- مواليد : العراق 1951م .
- بكالوريوس في اللغة العربية - جامعة بغداد - 1973 م .
- دكتوراه في الدراسات العربية والأسلامية (الأدب المقارن) ، قسم الدراسات العربية والإسلامية - جامعة أكستر ، المملكة المتحدة ، 1984 م

- من إصداراته :
- الرواية في العراق 1965 - 1980 م وتأثير الرواية الأمريكية فيها بغداد ، 1986م .
- التجربة الروائية في العراق في نصف قرن بغداد ، 1987 م .
- في الأدب المقارن .. مقدمات التطبيق عمان ، 2001 م .
- حوارات في الرواية ، عمان ، 2004 م .

لعل ما يُكسِب الحوار أهمية استثنائية، خاصة في لغته وطبيعة هذه اللغة هو أن كل ما في الرواية يقوله شخص واحد، هو الروائي، مباشرة أو من خلال الراوي الذي قد يكون هو نفسه أو إحدى شخصيات الرواية، عدا الحوار الذي يقوله الروائي أو الراوي، والشخصية المرسومة أو المفترضة أو المتخيلة، أو الذي تمثله هذه الشخصية والذي هو ليس شرطاً الروائي. كما أن كل ما في الرواية خطاب موجه إلى متلقٍّ هو القارئ المفترَض، عدا الحوار أيضاً الذي هو موجه إلى القارئ وإلى الشخصيات الأخرى المرسومة أو المفترضة أو المتخيلة. هذا كله يجعل من وضع الحوار وضعاً غير عادي في الكتابة الروائية، وفي ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بالشخصيات المتكلمة به والموجه إليها، وبالوظيفة التي يؤديها، ويجعله، لغةً وأسلوباً بشكل خاص، محط خلاف الروائيين، وقلقهم حين يكتبونه من مدى دقة هذا الاستخدام أو ذاك وصحته ومناسبته.

منشورات اتحاد كتّاب و أدباء الإمارات
www.emirateswriters.com
الطبعة الأولى - 2004