الموقف والأداة في روايات مكاوي سعيد

دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير

الباحثة/ريهام سيد ماجد محمود رشوان

الملخص:

تمارس اللغة دورًا أساسيًّا في تحديد ملامح النص الجوهرية، فلا يمكن أن يتخيل القارئ رواية دون زمان ومكان وشخصية ولغة سرد، فاللغة أداة فن الأدب، من حيث كونها: مفردات وتعابير وكلمات وجملًا.

كما أن اللغة هي الوسيلة الاجتماعية التي يعرض لنا بها السارد نصه، ويحدد لكل شخصية طريقة معينة في أسلوبها، وينقلها لنا من خلال كلامها، الذي يصف أفعالها. كذلك، فاللغة هي الوسيلة، التي تحدد خطاب المتكلم في الرواية، سواء كان كلام السارد أو الشخصيات.
واللغة تعد مسئول التخاطب ونقل الحكي والأحداث للقارئ؛ فيسلط الكاتب الضوء على مجموعة من فئات المجتمع، من حيث زمانهم ومكانهم، وينقل لنا من خلال اللغة أفكارهم، ونفسيتهم وعقليتهم، وطباعهم الاجتماعية والتاريخية.

وتلحظ الباحثة، من خلال دراسة روايات الكاتب (مكاوي سعيد)، أنه يعتمد اعتمادًا ظاهرًا على رصانة العبارات، وانتقاء الألفاظ ذات الإيحاءات النفسية الخاصة، ويصل بأسلوبه المبسّط لمشارف الرواية في نمو المعنى أو الصورة؛ فاقترب من اللهجة العامية الدارجة، وانتقل بها إلى اللغة الفنية الروائية، وأسلوبه السائد في رواياته الثلاث يعتمد على لغتين: أولاهما فصيحة مبسطة، وثانيتهما حوارية.

ملخص انجليزى

Language plays a key role in determining the essential features of the text. The reader cannot imagine a novel without time, place, personality and language of narration. Language is a tool of the art of literature, in terms of being: vocabulary, expressions, words and sentences.

Also, language is the social means by which the narrator presents his text to us, and defines for each character a certain method in his style, and conveys it to us through his speech, which describes his actions. Also, language is the means that determines the speech of the speaker in the novel, whether it is the words of the narrator or the characters.

Language is responsible for communicating and conveying stories and events to the reader; The writer sheds light on a group of groups of society, in terms of their time and place, and conveys to us through language their ideas, psychology and mentality, and their social and historical nature.

مقدمة

تمارس اللغة دورًا أساسيًّا في تحديد ملامح النص الجوهرية، فلا يمكن أن يتخيل القارئ رواية دون زمان ومكان وشخصية ولغة سرد، فاللغة أداة فن الأدب، من حيث كونها: مفردات وتعابير وكلمات وجملًا.

كما أن اللغة هي الوسيلة الاجتماعية التي يعرض لنا بها السارد نصه، ويحدد لكل شخصية طريقة معينة في أسلوبها، وينقلها لنا من خلال كلامها، الذي يصف أفعالها. كذلك، فاللغة هي الوسيلة، التي تحدد خطاب المتكلم في الرواية، سواء كان كلام السارد أو الشخصيات؛ "فاللغة أداة التفكير والتعبير والتوصيل"[١].

واللغة هي: "مجموع الألفاظ والقواعد التي تتعلق بوسيلة التخاطُب والتفاهُم بين جماعة من الناس. وهي تُعبر عن واقع الفئة الناطقة بها، ونفْسيّتها، وعقْليّتها، وطَبْعها، ومُناخها الاجتماعيّ والتاريخيّ"[٢].

إن اللغة تعد مسئول التخاطب ونقل الحكي والأحداث للقارئ؛ فيسلط الكاتب الضوء على مجموعة من فئات المجتمع، من حيث زمانهم ومكانهم، وينقل لنا من خلال اللغة أفكارهم، ونفسيتهم وعقليتهم، وطباعهم الاجتماعية والتاريخية؛ "فاللغة نفسها هي التي تنقل الحركات، وتسرد الأفعال إلى مسامع القارئ وعقله، فيتخيل صورة للحدث تشبهه، ولكنها مشوبة برؤية الراوي ومشاعره وأحاسيسه، ووجهه نظره"[٣].

إذًا، فاللغة هي وسيلة التخاطب، وأساس العمل الروائي ومادة بنائه الداخلي، الذي تتشكل فيه مكونات الخطاب الروائي؛ فهي تقدم الشخصية، وتصف الأماكن، وتصور الأحداث، وتعبر عن الأفكار، بل ولم تهمل الزمن، الذي يدور فيه كل ما سبق.

وبما أن انتقاء الكلمات والجمل وظيفة الكاتب؛ فعليه أن ينتقيها بدقة شديدة، فهي أداة الكاتب لجودة الرواية، وإن فسدت فسد العمل الروائي كله، حتى وإن كان يناقش موضوعًا ذا أهمية. إن البناء أساسه لغوي، وعليه أن يراعي مفردات وألفاظ كل جيل؛ حيث إن لكل عصر ألفاظه وتعبيراته الخاصة به "ففي كل فترة تاريخية من الحياة الأيديولوجية واللفظية؛ إذ يمتلك كل جيل داخل كل وحدة من فئات المجتمع لغته. وفضلًا عن ذلك- باختصار- فإن كل عهد له لهجته ومعجم مفرداته.."[٤].

إن اللغة نفسها ليست إلا كتلًا من الأصوات، تمثل الفكر الإنساني، وتعبر عما يدور في أعماقه، فلا بد من تحديد نوع اللغة، التي تكتب بها الأعمال الأدبية، وهذا يتحقق من خلال اللغة الفصحى؛ حيث إن كتابة الرواية باللهجة العامية، يمكن أن تشكل خطرًا على الحضارة بالسلب؛ حيث تقطع الخيوط الواصلة بين كتّاب الأدب والجمهور، من الناحية الذوقية والفنية؛ لانعدام اللغة الأدبية المؤثرة.

"كما لاحظ (باختين) أن الشخصيات في الرواية ليست إلا مجموعة من الكلمات، كما لاحظ أن الأديب لا يصنع هذه الكلمات التي يكتب بها؛ بل هي موجودة في المجتمع، ربما قبل أن يولد، فاللغة مؤسسة اجتماعية يستخدمها الناس في حياتهم اليومية، ومن ثم فإنها تحمل روائحهم؛ لأنها مثل الملابس القديمة أو المستعملة، التي لبسها أناس كثيرون، أفرادًا وجماعات. ولما كانت اللغة أكثر حساسية من الملابس، فإنها لم تحتفظ بروائحهم فقط، بل تحتفظ أيضًا بنواياهم ورؤاهم وطرق تعبيرهم، بل باللهجات التي تميز جماعاتهم، والأصوات التي تميز كل فرد منهم"[٥].

اللغة هي مادة الإبداع وبها أسرار ونوايا كامنة، وعلى الكاتب أن ينسجها بحكمة تتناسق مع غزله للسرد الحكائي؛ لأنها تخضع لأفكاره وعواطفه، وأن يجعلها أداة طيّعة لإرادته في حسن اختياراته، أو أسوأها، ففي الحالتين لها قدرة على أداء وظيفتها. واللغة كما وصفها (باختين) حساسة؛ لذلك فإنها تحتاج إلى كاتب، له قدرة خارقة في تشكيل العبارات وتركيب الصياغة.

وعليه، فإن اللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، فتنطق الشخصيات، وتنكشف الأحداث، ويتعرف القارئ إلى طبيعة التجربة، التي يعبر عنها الكاتب، وينقل من خلالها رؤيته للناس والأشياء من حوله.

كما أن الأعمال التي تكتب باللغة الفصحى، يكتب لها البقاء والخلود؛ لأنها لغة القرآن الكريم، التي تمتاز بكثرة المفردات والأساليب، الحقيقي منها والمجاز، والصريح والكناية، وبذلك تكون أقوى في قدرتها على التعبير.

وتلحظ الباحثة، من خلال دراسة روايات الكاتب (مكاوي سعيد)، أنه يعتمد اعتمادًا ظاهرًا على رصانة العبارات، وانتقاء الألفاظ ذات الإيحاءات النفسية الخاصة، ويصل بأسلوبه المبسّط لمشارف الرواية في نمو المعنى أو الصورة؛ فاقترب من اللهجة العامية الدارجة، وانتقل بها إلى اللغة الفنية الروائية، وأسلوبه السائد في رواياته الثلاث يعتمد على لغتين: أولاهما فصيحة مبسطة، وثانيتهما حوارية.

اللغة الأولى:

فصيحة مبسطة ومباشرة خاصة بالراوي؛ حيث إنه يترك الشخصيات تتكلم عن نفسها مباشرة، يتعرف إليها القارئ وإلى أسلوبها، دون أن يتدخل بنفسه؛ ليتحدث بلسانها بأسلوبه، أو يستخدم ضمير الغائب ليتكلم عنها، وهذا ما يعرف بالسرد.

اللغة الثانية:

لغة الحوار أو لغة الشخصيات، التي تختلف من شخصية إلى أخرى، تتوقف على طبقتها الاجتماعية المنتمية إليها، وبالتالي ثقافتها وعاداتها وتقاليدها، وعقيدتها وفلسفتها في الحياة؛ فالحوار هو"عرض دراماتيكي في طبيعته، لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر"[٦]؛ بمعنى أن الشخصيات تتصل ببعضها اتصالًا مباشرًا.

وبذلك، يمكن أن يكون الحوار عاديًا ومألوفًا، واللغة عامية متدنية في بعض الأحيان؛ لتناسب الشخصية، التي تنقل وجهة نظرها داخل العمل السردي؛ فيستخدم الكاتب حصيلة لغوية، تعبر عن ثقافة واجتماعية وفكر كل شخصية، تليق بها، وتكون سهلة ومرنة؛ ليفهمها القارئ المتلقي.

"الرواية صياغة بنائية مميزة، والخطاب الروائي لا يمكن أن يتحدد بالحكاية فحسب، بل بما يتضمن من (لغة)، توحي بأكثر من الحكاية، وأبعد من زمانها ومكانها وأحداثها، وشخصياتها. والرواية ليست لها لبنات أخرى، تقيم منها عالمها غير الكلمات، ونحن لا يمكن أن نقول شيئًا مفيدًا حول رواية ما، ما لم نهتم بالطريقة التي صنعت بها"[٧].

لذا ستكون دراسة اللغة في روايات (مكاوي سعيد)، خلال محورين رئيسين، هما:

السرد، والحوار؛ إذ إن لكلٍّ منهما لغته الخاصة، التي تميزه عن الآخر.

١– لغة السرد:

يعدُّ السرد من أهم ما يميز العمل الروائي، ومن أهم المؤثرات الفنية، التي تكشف عن محتوى النص؛ حيث يقدم: الشخصيات، والزمان، والمكان، والأحداث. ومن ثم، "فإن دراسته تعمل على كشف الأدوات، التي يستخدمها الروائي في تحميل النص بالمضامين والدلالات"[٨].

السرد هو: "الطريقة التي يصف بها الكاتب أو يصور جزءًا من الحدث، أو جانبًا من جوانب الزمان والمكان، اللذين يدور فيهما، أو ملمحًا من الملامح الخارجية للشخصيات، أو قد يتوغل في الأعماق، فيصف عالمها الداخلي، وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص بالذات"[٩].

كما أن علاقة السرد بعناصر الرواية، تكمن في أن "السرد ينقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"[١٠]؛ حيث يقدم الأحداث المحكية في الرواية، ويقوم بنقلها سواء كانت حقيقية أو خيالية إلى لغة مسرودة، يطرحها الأديب على المتلقي.

وأمَّا عن اللغة السردية في الراويات، فهي لغة عذبة سهلة فصيحة، خالية من الكلمات الغريبة؛ حتى لا يُحمَّل القارئ مسئولية فهم غرائب اللغة، وتتنوع مستوياتها لتشمل: التقريري والتصويري والتعبيرى.

أ- المستوى التقريري[١١]:

يظهر المستوى التقريري من خلال الإخبار عن الشخصيات، مثل شخصية (جيهان) في رواية (أن تحبك جيهان)، يقول السارد:

"وأعدت سؤال أصدقائها في غير تواجدها وأكدوا لي هذا الأمر.. أرملة لا تتواجد إلا بين الجموع.. ولا تعرّض نفسها لسوء الظن وتتخوف حتى من وجود أي ذكر في سيارتها.. وتعبيراتها محايدة و ردودها قاسية وأليمة إذا ما اشتمّت في المحاورة تعبيرات منداة بالعاطفة، وهناك مستطيل تحدده دائمًا نظرات زاجرة يبدأ من أسفل رقبتها وينتهي أسفل ركبتها ويا ويل أي ذكر كان لو استقرت نظرته بضع ثوانٍ بداخل ذلك المستطيل.. ستفتعل أنها مرتبطة بموعد آخر وتغادر.. ذلك لو كنت تهمها، أما لو كنت بالنسبة لها غير ذي بال، فتوقع أسوأ الاحتمالات.. هذه هي (جيهان) لا أدري كلما هربت من رؤيتها وتجنبت لقاءها، عدت مهرولًا كلما واربت بابها قليلًا.."[١٢].

إن هذه اللغة التقريرية قدمت شخصية (جيهان)، وقدمت أيضًا بعض ملامح تعاملاتها مع أصدقائها؛ خاصة الذكور منهم؛ كما فسر الراوي للمتلقي سبب تعلق (الضوي) بها، وكيف أنه كلما ابتعد عنها يأتي إليها مهرولًا، بمجرد أن تفتح له مجالًا للكلام والمقابلة، رغم صعوبة شخصيتها وقسوتها في معاملتها له.

كما استعان (مكاوي سعيد) باللغة التقريرية في رواية (تغريدة البجعة)؛ للإخبار عن قضاء مدة زمنية في حياة (مصطفى) و(عصام) خارج مصر، فيقول:

"غادرنا مصر سويًا أنا و(عصام) متجهين إلى الكويت.. لأول مرة نسافر معًا، عملت بعض الوقت أصحح أغلاط معدومي الموهبة ومحدودي التفكير، وباقي الوقت أعمل أمام ماكينة كاشير بسوبر ماركت ضخم.. سكنّا أنا و(عصام) بغرفة واسعة تشبه صالة الاستقبال بمستشفى صغير، حين كنا نعود ليلًا تقابلنا لوحة فنية من الفن الحديث المركب، أو ما بعد الواقع كما يسميه النقاد.. عشرون زوجًا من الأحذية والصنادل والنعال ملقاة فوق بعضها البعض بأشكال متعددة: مربعات ومسدسات وشبه معين وأهرامات صغيرة.. رائحة الجوارب النتنة كانت تضفي عليها هالات ضبابية كثيفة، وكانت تلك الرائحة النفاذة أكثر رحمة من الروائح التي داخل الغرفة، حيث تختلط في أنوفنا رائحة المش المصري والتوابل الهندية والشاي السيرلانكي، والقات اليمني والمضغة السودانية وعرق الأجساد.. نعود إليها كل ليلة على أمل أن نجد فرجة صغيرة بين الأجساد ندفن فيها جسدينا.. في أوقات الصيف القائظ، كنا نفترش أرضية الحمام المشترك الكبيرة، التي تشبه ميضة المساجد.. لو كنا عاقلين ما كنا احتملنا ساعة في هذا المكان، الذي احتملناه ستة شهور كاملة.."[١٣].

نجح (مكاوي سعيد) في استخدام اللغة التقريرية؛ ليخبرنا بها على لسان الراوي، عن نمط حياته مع صديقه، وعن قضاء مدة زمنية طويلة، استغرقت ستة أشهر كاملة في الكويت، بين آلام الغربة وصعوبة معيشتها؛ فأسهمت اللغة التقريرية في تسريع السرد، بذكر تفاصيل قليلة، حدثت في ستة أشهر كاملة، والاكتفاء بالإشارة إلى تلك المدة الزمنية بومضات سريعة، عما كانوا يعانون منه؛ بسبب غربتهم بعيدًا عن مصر.

ب– مستوى اللغة التصويرية[١٤]:

ومن مستويات اللغة التي تظهر في رواية (فئران السفينة): اللغة التصويرية، والتي تسهم في تصوير الأحداث وتجسيد المواقف، وهي تنبض بالحيوية والحركة؛ حيث ينقل لنا الكاتب الموقف بما يحتويه من أحاسيس وعواطف، من خلال الوصف، فيقول الراوي:

"ناولته الأكواب ليضع بها قوالب السكر وبدأت في صب الشاي، تخللته رائحتها.. رائحة الجسد والشعر طغت على رائحة الشاي، رآها بانحناءاتها البسيطة وهي تصب الشاي كفتيات الجيش رمز الطاعة والولاء. لو كان به قدر من الشجاعة لانحنى وقبّل شعرها، رفعت رأسها ببطء، رأته محدقًا بها، ابتسمت ابتسامة فهم، تجرأت عيناه عليها، تأمل وجهها ببطء، تشاغلت عنه بتقليب الشاي قالت: تعبت جدًّا معي الأيام الماضية" [١٥].

يصور مستوى اللغة، في الفقرة السابقة، مدى حب وعشق (محمود) لـ(وفاء)، التي تقابله بتجاهل، ويتجلى ذلك من خلال الفعل المضارع (تشاغلت) في الفقرة (تشاغلت عنه بتقليب الشاي)، فقيمة التصوير الأدبي، في المقطع السابق، تكمن في تصوير وجدان (محمود)، وما يتأجج داخله من عواطف ومشاعر تجاه (وفاء)؛ فأناب التصوير عنه اعتمادًا على المفردات الموحية، التي نقلت لنا مشاعره، ورغباته تجاه حبيبته، من خلال هذه العبارات: (تخللته رائحتها- قبَّل شعرها- رأته محدقًا، تجرأت عيناه، تأمل وجهها)، فكلها عبارات موحية بعشقه لها.

ومن الأسلوب التصويري في لغة السرد: "المبالغة في الوصف، وهو أسلوب بلاغي، يتيح إمكانية تجاوز الواقع، سواء بتضخيمه إلى درجة تتجاوز الحد المعقول والمنطقي، أو إلى درجة تصغيره مع ضخامته في الواقع؛ وبالتالي التلاعب بالأبعاد الهندسية والشكلية، وجعلها أدوات سحرية، يلجأ السارد إليها"[١٦].

من المبالغة في التصوير ما جاء في رواية (فئران السفينة)؛ حيث شبه السارد حالة انتصار (محمود)على زوج أخته (منتصر) كاليث الذي يقضي على فريسته، فاستطاع أن يأخذ منه الأموال التي يرسلها أبيه، وأصبح المتحكم في المنزل في غياب والده، يقول الراوي:

"غادر (محمود) المنزل فخورًا منتفشًا كاليث الهمام، حين يتجاوز ما بقي من فريسته"[١٧].

إن تشبيه (محمود) باليث الهمام فيه دلالة على قوته، مثلما يبطش الأسد الهمام بفريسته؛ ويتيه بنفسه مفتخرًا بقوته وسطوته على ضعف فريسته، وكذلك شعر(محمود) بحاله، بعد أن حقق

حلمه وأصبح هو الآمر الناهي في غياب والده. لقد جاءت جملة (منفوشًا كالليث الهمام) مبالغة في هذا المقطع؛ حيث حولت الطفل الصغير إلى هيئة ضخمة. جعله الكاتب كالأسد في قوته وبطشه؛ ليخمد غريزة الهجوم والجوع؛ فينقض على فريسته حتى الموت، ويأكل لحمها حتى يشبع، ويترك عظامها وما تبقى منها لغيره من الضباع، وكل ذلك ليوضح لنا نصرته على عدوه (منتصر)، فهو زوج أخته، الذي احتل مكانة أبيه في غيابه، وأصبح المتحكم في المال والبيت، ولا يأبه لأمر (محمود).

وعن طريق (التشبيه[١٨]) بأسلوب تصويري، أبدع الكاتب- في المقطع السابق- في تجسيد المعنى وتوضيحه للقارئ، من خلال الكشف عن حالة الغضب الشديد، التي كان يعيشها (محمود)، إلى حد المبالغة، التي أضفت على المعنى قوة وجمالًا؛ فتحول الغضب إلى نصر، ونضجت بداخله الرجولة وأصبح كالليث.

وقد يأتي مستوى اللغة التصويرية في هيئة السخرية السوداء، وذلك ما جاء في (تغريدة البجعة)، عندما وصف (مصطفى) (سامنثا) صديقة (عصام)، فيقول:

"قابلتها.. لم أخطئ في توصيفها.. العنزة أفضل منها بكثير.. فتاة ضئيلة الجسم، فقيرة المفاتن، كالحة الوجه، شعرها الأسود طويل يكاد أن يكون هو الشيء المميز فيها.. إنجليزيتها حادة سريعة وصوتها معدني..(بعد أن مرت عليك نساء العالم يا (عصام) يكون شاطئك ومرساك في هذه المنطقة المجدبة).. الغريب أني بدأت أتعامل معها كضرة..كنت أغتاظ حين تتلمس يده أثناء الأكل، أو وهو يناولها بأطراف الشوكة قطعة لحم، فتلتقطها بفمها الشبيه بفم الضفدع.."[١٩].

لقد عاقب السارد (سامنثا) بوصفه البشع لها، ووجد أن العنزة أجمل منها بكثير، فمسخ من صورتها البشرية صورة أخرى حيوانية قبيحة، فقد أحبها صديقه (عصام)، ويريد الزواج منها رغم قبحها؛ فاغتاظ لأنها استطاعت أن تأخذ صديقه منه، وجعلته يحبها، رغم كل النساء الجميلات

اللاتي كان يعرفهن، فلم يلفت نظره ويشعل قلبه سوى (سامنثا)، فعاقبها الراوي بمسخه لصورتها إلى صورة حيوانية قبيحة.

جـ- مستوى اللغة التعبيرية[٢٠]:

عبرت اللغة التعبيرية في رواية (فئران السفينة) عن انفعالات (مصطفى) تجاه (هند)، عندما سمع بخبر وفاتها، يقول السارد:

"غاب عني (أحمد) ثم عاد بدموع حبيسة يخبرني بأن (هند) ماتت.. لكني لم أسمح أبدًا بمثل هذه الأكاذيب، ولن أسمح لأحد أن يقولها في حضرتي.. احتاج الأمر مني شهورًا كثيرة كي أعود إلى حالتي شبه الطبيعية.. عدت بخلاف ما كنت.. كنت قد حضرت جنازتها، وفعلت فيها كل ما هو مخالف للشرع والدين، كما يقول الفقهاء.. بكيت.. صرخت.. لطمت الجدران.. مرّغت وجهي بالتراب.. لم أكن آبه لأصدقاء أو زملاء أو أهل.. لم أعز أسرتها مطلقًا.. المصاب مصابي أنا، وأنا الذي بحاجة لكل جموع البشر كي تعزيني.." [٢١].

عبّرت اللغة التعبيرية عن انفعالات (مصطفى)، بمجرد أن سمع خبر استشهاد حبيبته (هند)، نتيجة لدانة تذكارية انفجرت بالجامعة، كان فريق الجوالة قد وجدها واحتفظت بها الجامعة، ولم تنفجر من سنين، وصادفت أن تنفجر عندما لمستها (هند) وقذفتها، ففعل كل ما نهانا عنه الرسول (صلى الله عليه وسلم)، من لطم، وبكاء، وإلقاء التراب على الوجه، وكل هذا لا يتناسب مع شريعتنا الإسلامية، فلم يستطع التماسك. إن اللغة التعبيرية هذه تحمل شحنات دلالية لحالة (محمود) النفسية، وما يعتريه من حزن شديد لاستشهاد (هند). كما استطاعت اللغة التعبيرية أن تظهر العاطفة الإنسانية لـ(محمود) نحو(وفاء)، وتجسدها بعد أن فاضت روحه بالبكاء حزنًا لفراقها.

لقد قمت بتطبيق مستويات السرد الثلاثة على روايات (مكاوي سعيد)، من حيث: مستوى اللغة التقريرية، ومستوى اللغة التصويرية، وأخيرًا مستوى اللغة التعبيرية. والقارئ للروايات يلحظ

أنها كتبت باللغة العربية الفصحى بشكل واضح، بالإضافة إلى ميله للبساطة والتكثيف في لغته، كما تشعر وكأن الراويات –في جملتها– سلسلة من الأحداث، وبالتالي متسلسلة في تراكيبها وجملها.

أمّا فيما يخص اللغة العامية، فوردت كلمات قليلة، كان بعضها معبرًا عن العامية، التي تستخدم في حياتنا العادية، مثل كلمة (ضرة) التي وردت في (تغريدة البجعة): وهي إحدى زوجتي أو زوجات الرجل، وجمعها (ضرائر)، حيث جاءت الكلمة مناسبة، واصفة للمشهد بكل تفاصيله.

وفي رواية (فئران السفينة)، استخدمت كلمة (مرّغت): دنسه، ولطخه بالتراب، واصفًا بها حاله في جنازة حبيبته (هند)، وتلك كلمة عامية دارجة، استعان بها الكاتب من واقع الحياة اليومية؛ ليقرب المعنى إلى المتلقي. ولو استعمل بدلًا منها كلمة (لطّخت)، لكان أفضل وأوضح؛ حيث إن اللغة العامية لا يفهمها إلا من يتكلم بها، بخلاف الفصحى، التي يفهمها الجميع.

وفي رواية (أن تحبك جيهان)، جاءت لفظة (واربت) بالعامية: بمعنى فتحت الباب قليلًا واختلست النظر، فكان من الأفصح أن يقول (فتحت بابها قليلًا)؛ حتى يفهمها ناطقو اللغة الفصحى من العرب وغيرهم.

د– مستوى التناص[٢٢]:

ذُكر التناص الظاهر في روايات (مكاوي سعيد)؛ حيث اقتبس الأديب من النص القرآني آيات قرآنية ووظّفها في سياق نصه الروائي، كما اقتبس من الأحاديث النبوية، فيذكر ذلك الاقتباس مباشرة، أو يكون ممتدًا بإيحاءاته على النص الأدبي. إن الأديب "حين يضمن كلامه الآيات القرآنية فى أماكنها اللائقة بها، ومواطنها المناسبة لها، فلا شبهة فيما يكتسبه الكلام بذلك من الفخامة، والرونق"[٢٣].

لقد اعتمد (مكاوي) على التناص القرآني؛ حيث اقتبس النص الروائي معنى النص القرآني دون الصيغة الأصلية. وفي هذه الحالة، تبقى البنية العميقة للنص القرآني، واضحة الدلالة في النص الروائي.

ومن صور هذا التناص، في رواية (فئران السفينة)، يقول الراوي:

"قبل مثل هذه المغامرة المجنونة وكان قد وصل إلى قناعة بأنه سيظل أبد الدهر مطاردًا من جديد، وبدأت خطواته تثقله وأنفاسه تخنقه حتى ود لو تنشق الأرض عن أخدود عميق يلقي بنفسه فيه حتى يرتاح من مصير مجهول" [٢٤].

حيث إنه اقتبس كلمة (أخدود) من النص الآية الكريمة من سورة البروج، قال الله تعالى: "وَالسَّمَاءِ ذَاتِ الْبُرُوجِ (١) وَالْيَوْمِ الْمَوْعُودِ (٢) وَشَاهِدٍ وَمَشْهُودٍ (٣) قُتِلَ أَصْحَابُ الْأُخْدُودِ (٤) النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ (٥) إِذْ هُمْ عَلَيْهَا قُعُودٌ (٦) وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ (٧)"[٢٥].

قتل أصحاب الأخدود[٢٦]:لعن أصحاب الأخدود، الذين ألقوا المؤمنين والمؤمنات في الأخدود. و(الأخدود): شق كبير مستطيل في الأرض (كالخندق). وهذه الكلمة توحي بالضياع والحسرة، وتمنى (محمود) أن يلقى بنفسه في شق من الأرض؛ ليرتاح من كل ما يعذبه في حياته.

ومن التناص القرآني أيضًا، ما جاء في الرواية نفسها، يقول الراوي:

"تمثلت له الكلاب الضالة جنودًا بأسلحة وذخائر وتشكلت له القطط بموائها الحاد زبانية جهنم.." [٢٧].

ورد ذكر (الزبانية) في قوله تعالى من سورة العلق: ﴿فلْيَدْعُ نَادِيَهُ * سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ﴾[٢٨] قوله تعالى ﴿**فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ**﴾: "فليدع: المقصود بالضمير المستتر(هو) أبو جهل، ناديه: أي أهل مجلسه

وأنصاره من عشيرته، ﴿**سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ**﴾ : "سندع ملائكة تجره جرًّا إلى النار؛ أي تدفعه من بين ناديه وعشيرته"[٢٩].

اقتبس الكاتب لفظة (الزبانية) ليصف بها القطط، التي كانت تقابله في المقابر، عند زياته لقبر(هند)، بملائكة الزبانية أي ملائكة النار، ربما من شدة آلامه وحزنه على (هند)؛ الأمر الذي جعله يتصور كل شيء، من بعدها، نارًا وهلاكًا وموتًا.

وفي نموذج آخر من التناص القرآني، يقول الراوي:

"وجد نفسه كالطفل الذي استشعر بلله، قال وهو يحس بأن الروح قد بلغت الحلقوم"؛ إذ وردت جملة (بلغت الحلقوم) في القرآن الكريم، في سورة الواقعة، في قوله تعالى: ﴿**فَلَوْلا إِذَا بَلَغَتِ الْحُلْقُومَ**﴾: "أي فهلا إذا بلغت النفوس عند خروجها من أجسادكم حلاقيمكم"[٣٠].

هذه العبارة التي اقتبسها الراوي، توحي أيضًا بنفاذ طاقته وقدرته على تحمل ما تفعله (وفاء) معه، وأحس أنه روحه تنسحب منه وبلغت حلقومه، كأنه يحتضر، من شدة الضيق والحزن؛ لتعلقه بها، والذي لم يستطع البوح به.

ومن التناص الديني:

التناص مع الحديث الشريف، ففي رواية (فئران السفينة)، يقول السارد:

"كنت قد حضرت جنازتها وفعلت فيها كل ما هو مخالف للشرع والدين كما يقول الفقهاء.. بكيت.. صرخت.. لطمت الجدران.. مرّغت وجهي بالتراب.. لم أكن آبه لأصدقاء أو زملاء أو أهل.. لم أعز أسرتها مطلقًا.. المصاب مصابي أنا، وأنا الذي بحاجة لكل جموع البشر كي تعزيني.." [٣١].

اقتبس (مكاوي) الكلمات الآتية من حديث النبي:(بكيت- صرخت- لطمت- مرّغت وجهي بالتراب)، حيث نهى النبي، صلَّى الله عليه وسلَّم، عن هذه الأمور، فعن عَبْدِ اللَّهِ بن عمر رَضِيَ

اللَّهُ عَنْهما، قَالَ: قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: « لَيْسَ مِنَّا مَنْ لَطَمَ الخُدُودَ، وَشَقَّ الجُيُوبَ، وَدَعَا بِدَعْوَى الجَاهِلِيَّةِ»[٣٢]. ولكنه خالف الصيغة الأصلية للحديث، مع بقاء بنية الحديث الأصلية، بمعناه العميق المشع في النص الروائي.

من مستوى التناص الذي تكتفي فيه النصوص الشعرية، بإثارة سياقها الأصلي في سياق الرواية، ما جاء من أبيات شعرية لقصيدة "لا تصالح" لـ(أمل دنقل) في رواية (تغريدة البجعة)، يقول السارد:

"التفتُّ إلى الجدار الذي خلفي فوجدت معلقًا عليه فرخًا من الورق المقوى، مكتوبًا عليه بالقلم الفلوماستر العريض بعض أبيات من قصيدة "لا تصالح"[٣٣]، للشاعر (أمل دنقل)..

وقفت باهتمام واقتربت لكي أقرأ.. كنت أقرأ بصوت عالٍ بيتًا وتكمل هي البيت الآخر..

لا تصالح

ولو توجوك بتاج الإمارة

كيف تنظر في يد من صافحوك

فلا تبصر الدم في كل كف

.....

انتهينا من القراءة، سألتني باهتمام: عجبتك؟ رددت بسرعة: طبعًا وحافظها كلها"[٣٤].

جاءت كل هذه الأبيات في معرض الحديث عن قصيدة (لا تصالح)، والتي تتحدث عن مقتل (كليب) في حرب البسوس، وقسَّمها الشاعر إلى عشر وصايا، يوصي بها أخاه (المهلهل) بعدم التصالح. وهناك تفسيرات أن القصيدة تعبر- في سياق رمزي- عن الصراع العربي الصهيوني؛ لأنها شهدت إنهاء حالة الحرب بين مصر والكيان الصهيوني، ومعاهدة (كامب ديفيد) لاتفاقية

السلام؛ مما اكسبها شعبية واسعة؛ باعتبارها داعية إلى رفض التطبيع مع الكيان الصهيوني الغاصب.

من التناص مع الخطاب الشعري، ما جاء في رواية (فئران السفينة)، حيث ذكر قصيدة (حبيبتي) لـ(أحمد عبد المعطي حجازي) بصيغتها الأصلية، فيقول: *" لم تحزن ولم تكتئب بل غنّت فقط أغنية حزينة تردد صداها وسط السكون الذي كان يملأ المكان، ولم تلبث أن تذكرت مقطعًا من قصيدة لـ(حجازي) كانت على ما تقول:*

كأنها مغنية

لم تلفت أنظار المقهى

فغنّت وحدها

لحنًا بغير معجبين" [٣٥].

لقد جاء التناص مع الأبيات الشعرية، في المقطع السردي السابق، في لحظة اشتدَّ فيها الحزن والإحساس بالضياع. وقد حملت عبارات الكاتب المتناصة مع القصيدة هذه الأبعاد الدلالية، التي تعكس الحالة النفسية لـ(وفاء)؛ فهذه الأبيات توحي بالألم والحسرة، وجاءت مناسبة للنص الروائي وللموقف الذي ذُكرت فيه؛ حيث ضاعت حياة (وفاء) في السجون والمعتقلات، وضاع منها حبها لـ(محمود)، الذي تركها في منتصف الطريق، وجاء مرة أخرى ليطلبها للزواج، فنظرت إلى نفسها في المرآة، تتأمل كبر سنها، والتجاعيد التي غطت شباب وجهها، متغنية بتلك القصيدة.

وبعد، فاللغة السردية عند (مكاوي سعيد)، لغة فصيحة رشيقة، ممتزجة بعامية بسيطة، تنوعت مستوياتها، فشملت المستويات الثلاثة: التقريري، والتصويري، والتعبيري، كما تناصت الرواية مع القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، والشعر العربي؛ حيث ظهر التناص- في الراويات- على

مستويين رئيسين: الأول عن طريق الاقتباس الذي يخاف الصيغة الأصلية للنصوص الدينية، مع الاكتفاء ببنية المعنى العميقة. والمستوى الثاني بالمحافظة على النصوص بصيغتها الأصلية، مع الاكتفاء بإثارة سياقها الأصلي في النص الروائي، بالإضافة إلى توظيفه النصوص توظيفًا صحيحًا؛ لخدمة المعنى وتوضيح المراد، مما أظهر ثقافة السارد في لغته، كما مرَّ بنا.

٢– لغة الحوار:

تعتبر لغة الحوار الأسلوب، الذي يلي لغة السرد مباشرة. ونجد أن هناك كثيرًا من الآراء في تحديد لغة الحوار، فهناك من أكد ضرورة فصاحة اللغة في الحوار؛ لأنها الأقدر على التعبير عن العواطف والمشاعر والانفعالات، وهناك من يرجح العامية في الحوار؛ لأنها اللغة اليومية والأقرب والأصدق للواقع.

ومن ثمَّ، "نجد أن هناك ثلاثة اتجاهات حول هذه القضية بين النقاد والدراسين والكتاب العرب: يدعو الاتجاه الأول إلى التمسك بالفصحى في الحوار، كما هو الحال في السرد والوصف؛ بحجة أن وظيفة الأدب هي أخذ الواقع، وجعله عملًا أدبيًا مفيدًا وجميلًا، ويقف على رأس هذا الاتجاه الدكتور طه حسين"[٣٦]. "ويدعو الاتجاه الثاني إلى استعمال العامية في الحوار، دون السرد والوصف بحجة الواقعية في تمثيل ما تنطق به الشخصيات، ويقف في مقدمة أصحاب هذا الاتجاه (سلامة موسى). أما الاتجاه الثالث، فقد حاول التوفيق بين الاتجاهين السابقين، ودعا إلى لغة وسطى: فصحى في المفردات وعامية في التركيب (كان نجيب محفوظ، نوبل العرب، يطلق عليها اسم: الفصحى المخففة والعامية المشرفة). ومن أهم دعاة هذا الاتجاه (توفيق الحكيم)، الذي يسمى هذا الاتجاه أيضا بـ(التجربة الثالثة)"[٣٧].

"ولعل الواقع العملي – من خلال النصوص الأدبية – قد دعم أسلوب العامية في الحوار، والفصحى في السرد والوصف، وهو أقرب ما يكون إلى أسلوب الاتجاه الثاني. أما (توفيق الحكيم)، واتجاهه الذي حاوله في رواية (عودة الروح) بشكل خاص، فيبدو أنه قد تحول عنه إلى

لغة وسطى- تقترب من أسلوب الاتجاه الثاني- تحدث عنها في نص بعنوان (بيان)، نشره في آخر مسرحية (الصفقة)"[٣٨].

إن الحوار جزء مهم من أجزاء الأسلوب التعبيري في الرواية؛ لأن السرد والحوار لا ينفصلان، "فالحوار المعبِّر الرشيق، سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه، والكاتب الفني البارع، هو الذي يتمكن من اصطناع هذه الوسيلة الفعالة، وتقديمها في مواضعها المناسبة"[٣٩]. الحوار عند (مكاوي) لايصدر عن ذات واحدة، وإنما يصدر عن هويات متباينة، تشترك جميعها في تكوين الحوار وتنظيمه؛ لذا اعتمد في لغة رواياته على (العامية المفصحة، أو الفصحى المبسطة)، كما حرص على الواقع النفسي للشخصيات، والواقع اللفظي في محاوراتها.

وقد يكون من الأفضل، ألا تكون لغة الحوار راقية عالية المستوى، فلا تفهمها طبقة معينة من المجتمع، أو سوقية ملحونة ركيكة، فتفسد جمال النص الروائي، مهما بلغت أهمية موضوعه والقضية التي يطرحها. كما ينبغي ألا تبتعد كثيرًا عن لغة السرد؛ حتى لا يحدث تباين في نسج مستويات اللغة.

من أهم خصائص الحوار الروائي – والحوار بشكل عام – الكشف عن أعماق الشخصيات، من خلال شخصيتين تتحاوران –أو شخصية فردية تتكلم من خلال حوار داخلي- فتتضح ملامح كل شخصية، ويتعرف المتلقي إلى طبيعة الشخصيات في الأعمال الفنية. وفي هذا المعنى، نجد أن أهم الوظائف، التي يؤديها الحوار في النصوص الأدبية، أنه:"يخفف من رتابة السرد، ويجعل الشخصيات أكثر تجسيمًا، وأكثر حضورًا"[٤٠]، وكذلك "يشارك فيما يعرف بعملية الإيهام بالواقع"[٤١].

بعد ذلك، يبقى أن نشير إلى أن هناك نوعين من الحوار: أولهما، الحوار الخارجي، الذي يدور بين الشخصيات في النصوص الأدبية، وثانيهما الحوار الداخلي أو (Monologue)، أو ما اصطلح على تسميته بـ(المونولوج) أو (المناجاة).

والحوار في الرواية نوعان:

النوع الأول : الحوار الخارجي، وينقسم بدوره إلى قسمين :

- الحوار الخارجي المباشر.
- الحوار الخارجي غير المباشر.

النوع الثاني: الحوار الداخلي « المونولوج »، وينقسم كذلك إلى قسمين :

- الحوار الداخلي المباشر.
- الحوار الداخلي غير المباشر.

الحوار الخارجي:

ظهر الحوار الخارجي في روايات (مكاوي) بطريقة مباشرة وغير مباشرة؛ حيث إن الحوار المباشر تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد، داخل الرواية بطريقة مباشرة، فينقل السارد من خلاله كلام المتحاورِيْن، وغالبًا ما يكون الحوار الخارجي المباشر مفصولًا عن السرد، ومسبوقًا بالشرطة (–)، نيابة عن (قال، وقالت).

نجد مثالاً على ذلك في رواية (أن تحبك جيهان)، في الحوار الذي دار بين (جيهان) و(بسمة)، عندما قررت (بسمة) أن تعترف لـ(جيهان) فيما يتصل بمعرفتها لكل ما تفعله صديقتهما الثالثة (رنا)، مبررة لها الأسباب:

" شوفي يا (جيجي).. أنا فعلًا كنت أعرف الموضوع ده من فترة وخبيت عليكي.. بس ده طلب من (رنا).. على فكرة إحنا بنعتبرك الصح الوحيد في حياتنا.. عشان كدة هي خافت تقولك بيوظ الموضوع.. كانت عارفة إنك تقدري تقنعيها تقول (لفؤاد).. و(فؤاد) كان هيقلب الدنيا.. هي شايفة إن مستقبلها في الكتابة.. أهم حتى من (فؤاد) وابنها.. سبيها تسعى لتحقيق حلمها.. وعلى فكرة يا(جيجي) كل مخاوفك دي ممكن تطلع على فاشوش.. يعني ترجع من بعثتها ويكبر اسمها في عالم الكتاب وبعدين يرجعوا لبعض.. مين عارف؟

صرخت قائلة لها: على فكرة أنا من النهاردة مش هقلق على حد.. (رنا) خلاص خرجت بره الكادر ولما ترجع يحلها الحلال.." [٤٢].

نجد هنا أن السارد نقل الحوار المباشر، بكل تفاصيله، مع استخدامه لكلمة (قالت)، فلم يختصر الحوار؛ لأنه في المقطع السردي السابق كان بين شخصيتين: (بسمة) و(جيهان)، وجعلنا نفهم الموضوع من بدايته، كما قصته(بسمة) على (جيهان)، ودار الحوار بينهما بشكل طبيعي؛ حيث تسكت كل شخصية، بعد أن تنهي كلامها، وترد الثانية.

كذلك ما جاء في رواية (فئران السفينة)، إذ يقول:

"عندما اختلست دقائق لتريه قبر شيخون، أدهشها أنه بعد استماعه بآذان مصغية إلى وصف حياتها اليومية بالمسجد والمعاناة المستمرة، ابتسم بصفاء.. سألته بحدة عن سبب البسمة.. همس بصوت له رنين خافت:

– لأن وجودك بالمسجد جعلني أحس بمدى قربك مني..

سرحت قليلًا ثم ابتسمت ثم تشاغلا معًا بقصة زوج أخته ومطاردات القط والفأر بينهما، قالت له:

– يجب أن تأخذ موقفًا حازمًا منه..

قال بسرعة، وكأنه كان يتوقع هذه الكلمات:

– لابد أن يقع أولًا فيصبح في يدي أرسله لوالدي فهو الوحيد صاحب القرار، كما أن المسألة أيضًا متعلقة بأختي ولن أهدم بيتها لمجرد ظنون.." [٤٣].

ظهرت هنا تقنية الحوار الخارجي المباشر، والذي دار بين شخصيتن (وفاء) و(محمود)؛ فهذه العبارات قد أغنت عن حوار طويل، ولخصت الأحداث، وكشفتها. وقد نجح الكاتب في تحويل الحوار المباشر إلى غير مباشر؛ مما جعله لا يحتاج إلى سرد كل ما تقوله الشخصيات الروائية.

في رواية (تغريدة البجعة)، نجد أن الحوار الخارجي، جاء في عامية، ممتزجة بقليل من الفصحى، فيقول:

"أثناء سيري رنَّ المحمول.. كان الرقم مجهولًا بالنسبة وترددت قليلًا ثم رددت.. أتاني صوت رقيق يقول لي: ممكن أكلم الأستاذ وليام؟.. أخبرتها بأني غادرت مقر الجريدة وتركته هناك..

قالت لي ضاحكة: إنتَ زميله؟

رديت بالإيجاب.

-طب اسمك إيه؟

قلت: (مصطفى).

-(مصطفى) وصاحب (وليام).. حلوة دي.

-وفيها إيه يعني؟

-لا مفيهاش.. إنت مالك عصبي كده؟

-أنا مش عصبي.. بس ممكن تكلميه في الجورنال.

-إنت زهقت مني؟

استمر الحوار العبثي طويلًا.. ودخل في مناطق شائكة بداية من هل أنت مرتبط أم أعزب؟ وهل لديك مكان؟.. حتى ما الألوان التي تفضلها في الملابس الداخلية النسائية؟.. ثم حددنا موعدًا في الغد.. "[٤٤].

حظي المقطع السردي السابق أيضًا بمزج الحوار الخارجي المباشر بالحوار غير المباشر؛ حيث اختصر الكاتب كلام الشخصيتين والحوار الطويل، الذي دار بينهما هاتفيًّا، وقال إن الحوار استمر.. وبعد محادثات وأسئلة، حددا موعدًا للقاء؛ بهدف الاختصار والتلخيص.

الحوار الداخلي:

وهو الذي يعتمد على التداعيات النفسية والمناجاة والمونولوج الداخلي، فهو "حديث النفس للنفس واعتراف الذات للذات"[٤٥].

يظهر الحوار الداخلي؛ نتيجة معايشة الشخصية للأحداث الماضية، فتستحضر تلك اللحظات كأنها كائنة في اللحظة الآنية للسرد، معبّرة عن مشاعرها المكبوتة؛ "فهو حوار يدور بين الإنسان ونفسه، ويمكن ألا يكون حوارًا، وإنما مجرد استرسال في التعبير عن المشاعر الدفينة، أو النوايا التي يعتزم صاحبها تنفيذها، ومن ثم يشغل فكره كيفية التغلب على العقبات التي في سبيلها"[٤٦].

يتم الحوار الداخلي (المونولوج) بواسطة الشخصية، دون أي تدخل بين الكاتب والمتلقي، ويكون بذلك الحوار الداخلي مباشرًا، فيتعرف القارئ على باطن الشخصية ومشاعرها وأفكارها، من خلال ما يدور في داخلها.

وعلى هذه الصورة، أتى الحوار الداخلي في رواية (أن تحبك جيهان)، بين(جيهان) ونفسها. تقول:

"أنا في مواجهة (جيهان) و(جيهان) في مواجهتي.. جسد واحد تتطاحن عليه روحان.. لم يحن لهما الأوان حتى يتصالحا ويرضيا عن الإقامة الجبرية في هذا الجسد المسكين"[٤٧].

يتبين لنا من خلال هذا الحوار الداخلي، أن الشخصية تتحدث عن نفسها، وحالها، وما ألم بها من حزن، واغتراب، ومصير مجهول لا تعلم نهايته، ولا متى سيتحقق؟، وتتفق روحها ونفسها على شيء واحد، ويسكنان جسدها برضا وطمأنينة، وراحة عقل، دون مواجهة وصراع.

وفي رواية (تغريدة البجعة) نجد (مصطفى) في مناجاة مع نفسه، قائلًا:

"كنت متعطشًا للحب وبدأ دبيب القلب الذي غفا من سنوات يعود من جديد.. أعتقد أن لحكاية (سامنثا) مع (عصام) دورًا في هذا.. لكني لم أقدر على مواجهة نفسي بهذا الحب..

كنت أستشعره وكنت أخشى أن تتجسد أوهامي وتنحسر وتتركني في مواجهة مخيفة مع حب يزلزلني... أنا فقط متحير لماذا الآن (هند)؟.. لماذا عدت الآن؟.. هل الرحلة طويلة تستغرق عشرات السنين حتى تعود؟" [٤٨].

في المقطع الحواري السابق، يناجي (مصطفى) نفسه؛ بسبب ما عاشه مع (ياسمين)، وحبه لها الذي لم يستطع البوح به لصغر سنها، وعدم فهمها هذا الحب، وخوفه المستمر منه، الذي يراه دون مبرر؛ فهو يريد أن يعرف هل هي (هند) وتجسدت في (ياسمين) أم لا؟، وإذا كانت هي، فلِمَ عادت؟ لقد استطاع الكاتب أن يجعل الشخصية، تُخرج ما في باطنها، دون تدخل منه في الحوار.

"وأمَّا الحوار الداخلي غير المباشر، والذي يعرف بـ(الأسلوب الحر غير المباشر)، وهو صيغة متوسطة بين الأسلوب المباشر وغير المباشر، تتضمن قدرًا من المناجاة الداخلية، وتقنية تيار الوعي، وفيه تغيير للضمائر والأزمنة، والمتكلم. في هذه الصورة من الحوار الداخلي، غير المباشر، لا يواجه القارئ مباشرة، ولذا يشعر القارئ بحضور المؤلف؛ فالكاتب هو الذي يتكلم على لسان شخصياته، ويتقمص وجهة نظرها الخاصة، فيصبح ذلك الحديث الداخلي مختلطًا بالسرد والتحليل النفسي، وكثيراً ما يدخل الكاتب فيه، من دون استخدام أي علامة من علامات القول"[٤٩].

في رواية (فئران السفينة)، ظهرت تقنية الحوار الداخلي غير المباشر، مصاغًا دون أية إشارة قولية، فكان (المونولوج) جزءًا لا يتجزأ من حديث الراوي، فيقول:

"ودّت لو واجهتهم جميعًا في عقر دارهم.. في الطريق وفي الجامعة.. وأتت بهم كلهم إلى المسجد ليشاهدوا كيف تعيش فيه.. ليلتمسوا بأيديهم الناعمة مكتبتها التي طالما سألوا عنها وعن عدد الكتب، ولينفضوا بأيديهم الحبال الليفية الموثقة بها صناديق الكرتون ليتطلعوا إلى الكتب، ودّت لو تركتهم ليسألوا أنفسهم كيف تستطيع أن تقرأ أسفل ضوء محدد نوره ومقننة ساعاته؟" [٥٠].

جاء الحوار الداخلي واصفًا حال (وفاء)، التي كانت تتحدث به الشخصية؛ لتصف ما بداخلها، من عواطف ومشاعر حزن وضيق، ولكن تدخل الراوي فجأة، وأكمل لنا شعورها وضيقها من المعيشة في مسجد (شيخون)، بعد انهيار مسكنهم، وكم كانت تعاني من الحياة ومصاعبها في هذا المكان.

وهكذا يكشف الحوار الداخلي غير المباشر عن التمزق النفسي، الذي عانت منه (وفاء)، وعجزها وخوفها أن تبوح لزملائها بالجامعة عن حقيقة المكان، الذي تسكنه، فكانت كلما تمردت نفسها على حالتها، بكت وناجت نفسها، ثم تنصاع بعد ذلك لواقعها وترضى بحالها.

وفي الرواية نفسها، نجد حوارًا داخليًّا آخر لشخصية (محمود)، تدخل فيه الراوي، دون أي إشارة، قائلًا:

"تكاد تقتله هذه الفتاة بحلم البطولة المطلقة وعدم الإحساس بالخطر.. لو كان الأمر بيده! لو استطاع الإفلات من إسار قلبه. غرق (محمود) في خواطره، ولكن سرعات ما انتبه على صوت (حسن) المتشكك دائمًا" [٥١].

نجح (مكاوي سعيد)، في هذا المقطع، في أن يظهر لنا الحوار الداخلي، الذي كان بواسطة (محمود) نفسه، ومشاركة (وفاء) في الحديث، وكذلك تدخله بأسلوب غير مباشر؛ ليظهر مناجاة

(محمود) لنفسه، وما يدور في خاطره تجاه (وفاء)، الفتاة التي تقتلها البطولة، وعجزه عن الإفلات منها ومن حبها.

وبعد، فقد لعب الحوار دورًا بارزًا ومهمًّا في روايات (مكاوي سعيد)، وجاء في صورتين رئيستين، هما: الحوار الخارجي، والحوار الداخلي. وقد أسهم الحوار في التعبير عن مشاعر الشخصيات وانفعالاتها وعوالمها الداخلية، وكانت لغته فصيحة، وواضحة، ولم يستخدم الكاتب الألفاظ العامية إلا في حالات قليلة جدًّا؛ لتقريب المعنى، ومواءمة اللفظ لبيئته؛ فيكون بذلك أكثر واقعية، ويفهمها القارئ بسهولة ويسر.

الهوامش:

[١]–عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزف، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمّان، ط٤، ٢٠٠٨م، ص٢٨.

[٢]–جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م، ص٢٢٧.

[٣]–د.عبدالرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٥م، ص٩٢.

[٤]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٦١.

[٥]–أ.د عبد الرحيم الكردي، نقد المنهج في الدراسات الأدبية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، ٢٠١٤م، ص١٤٧.

[٦]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٣م، ص٥٩.

[٧]– د. ثريا العسيلي، أدب عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٢٨٧.

[٨]– عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠م، ص١٠٤.

[٩]– د.طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٤م، ص٤٠.

[١٠]–د.عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٦م، ط٦، ص١٨٧.

[١١]–المستوى التقريري: بيان تفصيلي يقتضي العناية بالوضوح، أكثر من العناية بالأسلوب. ينظر: الدكتور/ محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، الجزء الأول، ١٩٩٩م، ص ٢٧٣.

[١٢]– مكاوي سعيد، رواية (أن تحبك جيهان)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٤، ص١٦٩.

[١٣]– مكاوي سعيد، رواية (تغريدة البجعة)، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، يناير٢٠١٤م، ص٤١.

[١٤]–اللغة التصويرية: هي إبراز الانفعالات الداخلية والخارجية بكلمات معبرة، إما من خلال التحليل، وإما من خلال الوصف النقلي. ينظر: د/ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩،ص ٦٩.

[١٥]– مكاوي سعيد، رواية (فئران السفينة)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦ م، ص٨٧.

[١٦]– عليمة القادري، نظام الرحلة ودلالاتها، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا، ٢٠٠٦م، ص٣٧.

[١٧]– مكاوي سعيد، رواية (فئران السفينة)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦ م، ص١٢١.

[١٨]–التشبيه: هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى بالكاف ونحوها. ينظر: د.عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة العاشرة، الجزء الثالث، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م، ص ٧.

[١٩]– مكاوي سعيد، رواية (تغريدة البجعة)، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، يناير٢٠١٤م، ص٦٨.

[٢٠]–اللغة التعبيرية: تعني تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الأديب نحوها، لا كما هي في الحقيقة والواقع ، فيفرض مشاعر الأديب على تصور الواقع. ينظر: د.جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م، ص ٧٢.

[٢١]– مكاوي سعيد، رواية (فئران السفينة)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦ م، ص١٨٤.

[٢٢]– التناص: تقنية فنية تعني تفاعل النصوص الجديدة مع نصوص سابقة عليها، بأشكال متعددة من التوافق والتخالف وتحويل الدلالات؛ لأداء وظائف تعبيرية وجمالية متعددة، في عملية تعبيرية مقصودة أو عفوية، وهو مصطلح يختلف أساساً عن مفاهيم السرقات الأدبية المألوفة، وقد شاع لدى نقاد البنيوية وما بعدها. ينظر: مجدي وهبه، وكامل المهندس، معجم مصطلحات الأدب، ج١، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٤م، ص ٦١.

الاقتباس: هو تضمين الكلام، نثرًا أو شعرًا، شيئًا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، ويجوز أن يُغيِّر المقتَبِس في الآية أو الحديث قليلاً، كما يجوز أن يكون المقتَبَس ألفاظًا من آية. ينظر: المرجع السابق نفسه، ص ٥٦.

[٢٣]– ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تعليق: الدكتور/ أحمد الحوفى، والدكتور/ بدوي طبانة، الجزء الأول، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت)، ص٤٧.

[٢٤]– مكاوي سعيد، رواية (فئران السفينة)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦ م، ص٥.

[٢٥]–القرآن الكريم، سورة البروج، آية ٤.

[٢٦]–الإمام محمد بن جرير الطبري، مصحف الشروق المفسر الميسر (مختصر تفسير الإمام الطبري)، دار الشروق، القاهرة، ١٠ أكتوبر، ١٩٧٧م، سورة البروج، آية ٤.

[٢٧]– مكاوي سعيد، رواية (فئران السفينة)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦ م، ص٤٤.

[٢٨]–القرآن الكريم، سورة العلق، الآيتان (١٧، ١٨).

[٢٩] –الإمام الطبري، مصحف الشروق المفسر الميسر (مختصر تفسير الإمام الطبري)، دار الشروق، القاهرة، ١٠ أكتوبر، ١٩٧٧م، سورة العلق، الآيتان (١٧، ١٨).

[٣٠]–المصدر السابق نفسه، سورة الواقعة، آية ٨٣.

[٣١]– مكاوي سعيد، رواية (تغريدة البجعة)، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، يناير٢٠١٤م، ص١٨٤.

٣٢–أخرجه الإمام أبو عبدالله محمد بن إسماعيل البخاري، في صحيحه، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، الجزء الثاني، رقم الحديث (١٢٩٤)، « باب ليس منا من شق الجيوب» ، رقم الحديث (١٢٩٤)، ط١، ٢٠٠٢م، ص ٨١.

[٣٣]– أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، أقوال جديدة عن حرب البسوس، قصيدة "لا تصالح"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧م، ص٣٢٤.

[٣٤] – مكاوي سعيد، رواية (تغريدة البجعة)، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، يناير٢٠١٤م، ص١٦٧.

[٣٥]– أحمد عبدالمعطي حجازي، كائنات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٨م، ص٢٦١.

[٣٦]– د.طه حسين، فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط٢، سنة ١٩٦٩م، ص١١١.

[٣٧]– د. يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، سنة ١٩٧٧م، ص ٣٠.

[٣٨]– توفيق الحكيم، الصفقة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، المطبعة النموذجية (الحلمية الجديدة)، القاهرة ١٩٨١م، ص ١٥٥، ومابعده

[٣٩]– د. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥م، ص٩٦ .

[٤٠]–يوسف الشاروني، القصة تطورًا وتمردًا، مركز الحضارة العربية، القاهرة ، ط٢، ٢٠٠١م، ص٤٢.

[٤١]–المرجع السابق نفسه، ص٤٢.

[٤٢]– مكاوي سعيد، رواية (أن تحبك جيهان)، الدارالمصرية اللبنانية، القاهرة، ط٤، ص ص (٤٠٣–٤٠٤).

[٤٣]– مكاوي سعيد، رواية (فئران السفينة)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦ م، ص٥٩.

[٤٤]– مكاوي سعيد، رواية (تغريدة البجعة)، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، يناير٢٠١٤م، ص ص (ص١٣٠–١٣١).

[٤٥]–د. عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،١٩٩٠م، ص١٢٠.

[٤٦]– فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، د.ط، ٢٠٠٢م، ص٣٨١.

[٤٧]– مكاوي سعيد، رواية (أن تحبك جيهان)، الدارالمصرية اللبنانية، القاهرة، ط٤، ص ٢٦٩.

[٤٨]– مكاوي سعيد، رواية (تغريدة البجعة)، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، يناير٢٠١٤م، ص١٢٦.

٤٩– فوزي عمر الحداد، دراسات نقدية في القصة الليبية، منشورات المؤسسة العامة للثقافة، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص ١١٠.

[٥٠]– مكاوي سعيد، رواية (فئران السفينة)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦ م، ص٥٨.

[٥١]– مكاوي سعيد، رواية (فئران السفينة)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦ م، ، ص٧٢.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

١) القرآن الكريم

٢) مكاوي سعيد، رواية (فئران السفينة)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦ م.

٣) مكاوي سعيد، رواية (تغريدة البجعة)، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، يناير٢٠١٤م.

٤) مكاوي سعيد، رواية (أن تحبك جيهان)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٤.

٥) الإمام أبو عبدالله محمد بن إسماعيل البخاري، في صحيحه، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

٦) الإمام محمد بن جرير الطبري، مصحف الشروق المفسر الميسر (مختصر تفسير الإمام الطبري)، دار الشروق، القاهرة، ١٠ أكتوبر، ١٩٧٧م.

ثانيًا : المراجع:

١) أحمد عبدالمعطي حجازي، كائنات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.

٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، أقوال جديدة عن حرب البسوس، قصيدة "لا تصالح"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧م.

٣) توفيق الحكيم، الصفقة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، المطبعة النموذجية (الحلمية الجديدة)، القاهرة ١٩٨١م.

٤) د. ثريا العسيلي، أدب عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.

٥) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩.

٦) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٣م.

٧) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تعليق: الدكتور/ أحمد الحوفى، والدكتور/ بدوي طبانة، الجزء الأول، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).

٨) طه حسين، فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط٢، سنة ١٩٦٩م.

٩) د.طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٤م.

١٠) أ.د عبد الرحيم الكردي، نقد المنهج في الدراسات الأدبية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، ٢٠١٤م.

١١) عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزف، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمّان، ط٤، ٢٠٠٨م.

١٢) عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة العاشرة، الجزء الثالث، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م.

١٣) أ.د عبدالرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٥م.

١٤) د.عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠م.

١٥) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٦م، ط٦.

١٦) عليمة القادري، نظام الرحلة ودلالاتها، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا، ٢٠٠٦م.

١٧) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، د.ط، ٢٠٠٢م.

١٨) فوزي عمر الحداد، دراسات نقدية في القصة الليبية، منشورات المؤسسة العامة للثقافة، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

١٩) مجدي وهبه، وكامل المهندس، معجم مصطلحات الأدب، ج١، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

٢٠) محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، الجزء الأول، ١٩٩٩م.

٢١) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥م.

٢٢) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م.

٢٣) يوسف الشاروني، القصة تطورًا وتمردًا، مركز الحضارة العربية، القاهرة ، ط٢، ٢٠٠١م.

٢٤) د. يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، سنة ١٩٧٧م.