اللغة

فى روايات يوسف المحيميد

بقلم

أ/ سميرة ردة الحارثى

ماجستير لغة عربية / أدب

الطائف

العدد العشرون

للعام ١٤٣٧هـ / ٢٠١٦م

الجزء الأول

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٦م

الترقيم الدولى ISSN 2356-9050

الفصل الرابع : علاقة البطل باللغة

اللغة حقل الأداء القصصيّ الثريّ، وهي شبكة النصّ التي تقودنا إلى الكشف عن المهارة الفنية للمؤلف، فمن خلال اللغة تنكشف كينونة العمل القصصي، وتتكون العلائق، والتوظيفات المشتركة، بين البطل، والشخصيات الأخرى، والحوار، والحدث، وبين الزمان، والمكان.

فإذا اختار الكاتب لغة جيِّدة تميز العمل الأدبيّ، وإن أخفق في اختيار اللغة المناسبة فسد العمل الأدبي . ولكل جنس أدبي مواصفاته اللغوية الخاصة به التي تختلف عن مواصفات غيره من الأجناس الأدبية ؛ فلغة القصة تختلف عن لغة المسرحية، ولغة القصيدة الشعرية تختلف عن لغة الخطبة الفنية، وقد أقر النقاد الفصل بين لغة الأجناس الأدبية بضوابط ومعايير محددة حتى لا تحدث فوضى عارمة في الكتابة الأدبية.

وفي القصة كانت اللغة وما زالت عامل ربط وتنظيم، يربط العناصر الفنية كلها برباط واحد وينظمها، حتى لا تتفكك وحدة العمل القصصي، أو يناله الضعف والترهل.

تظل اللغة أداة توصيل وناقلة جيدة للأفكار، والمضامين، والرؤى، والأحاسيس، والمشاعر، والمعاني، فهي "القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله، فباللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارىء على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"[١]، "وكلما استطاع الكاتب أن يوجد الصلة والتوحد المطلوبين بين عنصر الشخصية وبين اللغة، باعتبارها وسيلة المنطق، والتعبير، والتصوير لأفكار الشخوص، وتحديد أبعاد عوالمهم الداخلية والخارجية، كان الكاتب قد حقق قدراً كبيراً من الفنية في العمل"[٢]، وعلى الروائي أن "يرتبط بالواقع، ويستخدم اللغة الواضحة الكاشفة عن العوالم النفسية، والصراع الاجتماعي، فهو يرتفع على الواقع ولا ينفصل عنه، ويختار الكلمات

١ – بناء الرواية ، د. عبدالفتاح عثمان ١٩٨٢م ، ١٩٩ .
٢ – الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ ، د. نصر محمد عباس، شركة عكاظ ،جدة ، ط١، ١٤٠٤ هـ ،٢٦١ .

التي تدل على مستوى الشخصيات فكريًّا واجتماعيًّا، وروح العصر الذي تعيش فيه من حيث الأبنية اللغوية، والأنساق التعبيرية المميزة"[٣]، فاللغة "تبطىء حركة القصّ إذا شاء الكاتب. وقد تسرع مع حركة الزمن السريعة. وفي هذه الحالة تترك فراغات زمنية دون أن يشعر القارىء بهذه القفزات الزمنية، لأن الكلمة في هذه الحالة تقوم بدور الإيهام بأن الزمن لم ينقطع منه شيء. ثم إن اللغة قد تقطع تيار الحوادث بأن تجعل الماضي يتسلط على الحاضر ويكيفه ويكيف حركته ومغزاه. ومهما يكن هدف الكاتب، فإن أهم ما يعني به هو التكثيف الحاد للعلاقة بين التجربة الشعورية إزاء الإحساس بالزمن والوسيلة التي تنقل بها هذه التجربة. أي أن الكاتب لابد أن يراعي النظام الزمني الذي يريد التعبير عنه إن أفقياً أو رأسياً أو تقاطعياً، وذلك بقدر ما يراعي القيمة الفنية لعمله ... وبعد ذلك عليه أن يستغل اللغة بأبعادها الدلالية والمعنوية بحيث تثير الحس بالزمن القصصي أو السيكلوجي لدى كل من الكاتب والقارىء على حد السواء "[٤]، ولغة القاص وأسلوبه التعبيري " يتلونان بلون موضوعه، تراه حيناً روحانياً متصوفاً، أو مباسطاً فكهاً، وتجده طوراً جاداً معمقاً أو عاطفياً هيمانًا، فهو يلبس كل موقف اللفظ الذي يليق به، والتعبير المشعر ،تهيئة للجو الذي يريد، وطوعاً للحكمة البلاغية السائرة: (لكل مقام مقال). ولعل كاتب القصة أحوج الكتاب إلى أن يكون مجال اللغة عنده ذا سعة، ذلك بأنه لايتحدث عن نفسه، ولا حرية له في اختيار ما يصف، ولكنه خاضع في حديثه وفي وصفه لما تملي عليه أوضاع قصته، وهو لا يقتصر في قصصه على قطاع واحد من قطاعات الحياة، ولا على صنف معين من أصناف الناس، مضطر أن يتهيأ لهذا العموم والشمول بأداة التعبير ... إنه يريد أن يقدم لك المشاهد والشخصيات على نحو ما هي في الكون والمجتمع، فالمشاهد تقتضيه أن يعرضها بحيث تدل على نفسها عندك دلالة دقيقة، والشَّخصيات تفرض عليه أن ينقل إليك سماتها وملامحها وأزياءها حتى كأنك تراها رأى العين، ثم هو بعد ذلك لا يقف عند حدود الصور المادية، ولكنه مع ذلك أمين على أن يؤدي إليك

٣ – بناء الرواية ، د. عبد الفتاح عثمان : ١٩٩ .
٤ – نقد الرواية، د. نبيلة إبراهيم سالم، النادي الأدبي، الرياض(١٤٠٠هـ–١٩٨٠م)، ٤٣.

الأفكار والمعاني التي هي محتوى القصة ومضمونها، وأن يحلل لك التصورات والتطورات تحليلاً نفسياً يلائم الأزمنة، والأمكنة ، والأبطال ... وهذا كله يتطلب تعبيراً دقيقاً بلغة مؤدية موحية، حتى تخرج القصة شريحة حية من شرائح الحياة، وصورة صادقة من صور المجتمع، تكتمل لها الألوان، والأضواء، والظلال"(٥).

ولغة القصَّة إذا أحسن الروائي توظيفها فإنها: "تجعل الماضي واقعاً معاشاً، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات. كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة في جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن. ولهذا كله فقد قيل بصدد أهمية اللغة في العمل القصصي إن الكلمة أو مجموعة الكلمات في القصة المكتوبة قد تساوي لقطات عديدة إذا ما تحولت إلى عمل سينمائي" (٦).

ويستوحي كاتب القصة لغته من قراءاته المتعددة في شتَّى صنوف المعرفة الإنسانية والعلمية دون أن يلزم نفسه بفرع واحد من فروعها، ومن رحلاته، وتأملاته، وملاحظاته، وتجاربه، وخيالاته، وأحاسيسه، "وإذا كان نبض الأسلوب متناسباً مع القصة، قوياً في العاطفية أو البطولية، هادئاً متزناً في الاجتماعية أو الإنسانية أو العلمية، كان أكثر فناً وقوة وتأثيراً. وكلما استطاع القاصُّ أن يكتب بجوارحه وقلبه، ومشاعره وعقله، حسبما تقتضيه القصَّة، أمكن أن يعدينا بأفكاره وأحاسيسه، وجعلنا أكثر انفعالاً بأسلوبه وأشدَّ انجذاباً لقصَّته وفنِّه"(٧).

وتسمو لغة القصة أو الرواية عن لغة التاريخ وتغايرها.

"لأن المؤرخ يروي ما حدث بأسلوبٍ تقريريٍّ ينقل فيه الأحداث من الخارج، بينما الروائي يعبر عما حدث بأسلوبٍ فني يستبطن فيه الذات، ويعبر عن

٥ – انظر القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، محمود تيمور ،مكتبة الآداب ، بدون تاريخ، ٢٠-٢١ .

٦ – نقد الرواية ، د. نبيلة إبراهيم سالم : ٤٤ .

٧ – القصة والرواية ، د. عزيزة مريدن ، ٣٩ .

روح الإنسان ومعاناته ورغبته في التغيير. فالمؤرخ يخبر عن الحدث، بينما الروائي يعبر عن الحدث وفرق كبير بين الأسلوبين" [٨].

ولغة القصة أو الرواية تقبل التضمين، والاقتباس، وتكتسب من القرآن الكريم، والحديث الشريف، والشعر، وكتب التراث، والمأثورات، والأساطير، وبعض المفردات من اللغات الأجنبية كالانجليزية والفرنسية، وكل ذلك من خارج النص الروائي "يسترفدها الكاتب لأنها تجري في وعي الشخصية، أو ترتبط بذكريات لديها، أو تخدم الحدث الدرامي وقد يستخدم بعض الروائيين لوازم تعبيرية في نهاية الفقرات التي تعبر عن تحول في مجرى الحدث، أو تغير في الخط الدرامي للشخصية"[٩].

كيف يكون مستوى لغة القصة ؟ وعلى أي هيئة تأتي ؟

دار حوارٌ وجدلٌ كبيرٌ حول مستوى لغة القصة بين النقاد والروائيين، "ولقد استقر الرأي أو كاد على أن القصة المقروءة لا بد أن تكتب بالفصحى"[١٠] مبتعدة عن " البهرجة اللفظية ، والمحسنات البلاغية إلا إن كانت هذه المحسنات تخدم القصة، وتقرب بعض المعاني المجردة إلى أذهان القراء، فإنها عندئذ تكون ضرورة لازمة تضفي على القصة مزيداً من الجمال والأصالة" [١١].

"والصورة البيانية المشرقة، لها خطرها في تقويم العمل الأدبي عامة.أما في القصة ، فإن لها شأناً آخر، إذ يجب أن تكون:

١ – وظيفية، أي تجمع بين الفائدة القصصية، والروعة البيانية.

٢ – أن تتجنب لغة القصة أو الرواية التكلُّف والتقعُّر.

---

٨ – بناء الرواية ، د. عبدالفتاح عثمان : ٢٢٢ .

٩ – السابق: ٢٣٥ ، ٢٣٦ .

١٠ – القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى ، محمود تيمور: ٢٤، وانظر القصة والرواية، د. عزيزة مريدن: ٥١ .

١١ – فن كتابة القصة ، حسين القباني :٨١، ٨٢ .

٣ - أن يراعى فيها الاهتمام بعلامات الترقيم التي تحدد كثيراً من الدلالات المعنوية للتركيب اللغوي ،وتوضح الروابط والعلاقات بين الجمل بعضها البعض"[١٢].

" وبناءً على ذلك فإن لغة الرواية أو القصة يجب أن تكون سهلة، بسيطة، عصريَّة، خالية من الأخطاء النحويَّة والإملائيَّة والأسلوبيَّة " [١٣] .

ذلك أن الروائي المتمكن هو الذي يسيطر على أداته اللغوية، ويدرك أسرارها وفاعليتها في التعبير والتأثير، ويصوغ بمهارة فنية تركيبه اللغوي، فيقدِّم ويؤخِّر، ويوجز ويطنب،ويعرف وينكر، ويوصل ويفصل، ويُصَرِّح ويُكَنِّي، ويصف الأحداث، ويجري الحوا، وينتقي الكلمات الدالَّة الموحِية، والتَّراكيب السَّهلة الواضحة التي ترتفع عن لغة الحياة اليومية الجارية، ولا تصل إلى مستوى الحوشية والغرابة والغموض، ومن ثم فإن التعبيرات التي يختارها يجب أن تكون بعيدة عن الصيغ الجاهزة، والتعبيرات المحفوظة التي لاكتها الألسنة، وفقدت جدتها وطرافتها وتأثيرها[١٤].

ولغة الرواية أو القصة تأتي على هيئتين اثنتين: إما مقاطع سرديَّة وصفيَّة تتناول الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، أو مقاطع حوارية خاصة بالبطل والشَّخصيات، وقد تسهم في الإبانة عن بقية عناصر البناء الروائي، ولكل من الهيئتين الاثنتين ضوابطهما وأسسهما المتعارف عليها عند النقاد والروائيين والقصَّاصين، " ولغة الرواية تجمع بين الوصف والحوار، غير أن الوصف هو الأساس الذي تبنى عليه، ومن ثم ينبغي أن يكون الوصف في خدمة الحدث، ويسهم في الكشف عن معالم الشخصيات، ويحدد أبعاد الموقف الدرامي، ويرمز إلى دلالات معينة لها أهميتها الحيوية في تطور الأحداث؛ فإذا لم يحقق الوصف هذا كله كان لغواً مفروضاً يقطع التسلسل الدرامي، ويصيب البناء الروائي بالوهن

---

١٢ - فن القصة ، د. محمد يوسف نجم ، ١١٥ ، بناء الرواية ، د. عبدالفتاح عثمان : ٢٣١ - ٢٣٢.

١٣ - انظر فن كتابة القصة ، حسين القباني : ٨٦ ، ٨٧ ، وانظر فن القصة ، د.محمد يوسف نجم : ١١٦ وانظر بناء الرواية ، د. عبدالفتاح عثمان : ٢٣٢ .

١٤ - بناء الرواية ، د.عبدالفتاح عثمان :٢٣٣ .

والضعف"[١٥]. والإغراق في الوصف ، والإسهاب منه يضر بعناصر البناء الروائي، "لأنه يبطئ من إيقاع الأحداث، ويضعف من فاعلية الصراع الدرامي ... ويجعل الأسلوب الروائي فضفاضاً يغلب عليه الطابع الإنشائي"[١٦]. ويجوز للروائي "أن يرتفع بأسلوبه الوصفي قليلاً – وبحذر شديد – إذا اقتضى الموقف في القصة هذا كأن يكون وصفاً للطبيعة عندما يأخذ البطل والبطلة في المفاجأة بعد وصولهما إلى مكان خلوي جميل. إن هذا الوصف، المكتوب بحذر وبعد عن الإملال، يخدم القصة، ويجسم جوها ولا يتعارض مع الوحدة الأسلوبية"[١٧].

ولغة الوصف خاصة " ينبغي أن تكون بالفصحى، لاهي بالركيكة المبتذلة، ولا بالمتقعرة الحوشية، وعلى الكاتب أن يتجنب بقدر الإمكان البهرجة اللفظية، والتكلف بالإغراق في المحسنات البديعية من سجع وجناس وطباق إلا إذا وردت عفو الخاطر. حقاً قد يستخدم الكاتب الصورة البيانية، خاصة التشبيه لتوضيح المعنى وتجسيده في صورة مادية محسوسة، ...ولكن ذلك في إطار من فنية الأسلوب ومقتضيات الموقف،... غير أن استخدام التشبيه في تقوية الصورة الروائية وتكثيفها ينبغي أن يتحقق في حيطة، وذكاء، ومهارة فنية بحيث لا يثقل كاهل التعبير ، ويصيب الأسلوب الروائي بالجمود، ويبطئ إيقاع الحدث، وانسياب الصراع الدرامي" [١٨].

أما الحوار فهو" جزء مهم من الأسلوب التعبيري في القصة . وهو صفة من الصفات العقلية، التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه.ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات. وعلاوةً على ذلك فكثيراً ما يكون الحوار السلس المتقن مصدرًا من أهم مصادر المتعة في القصة، وبواسطته تتصل شخصيات القصة، بعضها بالبعض الآخر، اتصالاً صريحاً مباشراً، وبهذه الوسيلة تبدو لنا وكأنها تضطلع حقاً بتمثيل مسرحية الحياة. والحوار المعبر الرَّشيق سبب من أسباب حيوية السَّرد وتدفُّقِه. والكاتب الفنِّي

١٥ – بناء الرواية ، د.عبدالفتاح عثمان: ٢٢٢ .
١٦ – السابق: ٢٢٦ .
١٧ – فن كتابة القصة ، حسين القباني: ٩١ .
١٨ – بناء الرواية ، د. عبدالفتاح عثمان: ٢٢٧ ، ٢٣٠.

البَّارع، هو الذي يتمكن من اصطناع هذه الوسيلة الفعالة ، وتقديمها في مواضعها المناسبة " [١٩].

والحوار في الرواية أعمدة أفقية تلتحم بأعمدة الوصف الرأسية ، فيقوى البنيان الروائي من جهة، ويستريح المؤلف والقارىء من جهة ثانية، "فهو يخفف من رتابة السرد، ويريح القارىء من متابعة هذا السرد ويبعد عنه الشعور بالملل. وليس أدل على ذلك من أن كثيراً من القراء ، يتصفحون القصة، ولاسيما المطولة، ليروا نسبة الحوار إلى السرد فيها، فإذا كانت النسبة كبيرة، اطمأنوا إلى أنهم سيستمتعون بقراءة رواية مشوقة ... ، وهو يساعد على رسم شخصيات القصة؛ لأن الشخصية لا يمكن أن تبدو كاملة الوضوح والحيوية إلا إذا (سمعها) القارىء وهي تتحدث...، ويساعد على تصوير موقف معين في القصة، أو صراع عاطفي، أو حالة نفسية مثل: الخوف، أو الكبت، أو الغيرة، أو التردد، أو حدة الطبع، أو الشجاعة، أو الجبن وما إلى ذلك كله من مختلف الحالات النفسية التي تكون عليها الشخصية في ظروف معينة، ويضفي الحوار على القصة تلك اللمسة الحية التي تجعلها تبدو أكثر واقعية في نظر القارىء"[٢٠] .

والحوار يريح المؤلف؛ لأنه يمنحه إجازة مؤقتة من عبء الوصف والسرد ويبقيه منشغلاً في رسم الشخصيات أو الأبطال فقط، " ولا يستغني الكاتب المحايد الذي يحاول أن ينحّي نفسه جانباً عن الحوار؛ وذلك ليترك للشخصيات أن تمثل حوادث القصَّة بحُريَّة وانطلاق أمام ناظري القارىء، ولهذا لا يقحم نفسه بتعليق أو بتعقيب، بل يؤثر أن يدع الشخصية تتكلم وتبث عواطفها وأحاسيسها.

ومما لا شك فيه، أن هذه الوسيلة أوثق صلة بالحياة، وأصدق تعبيراً عن النفس الإنسانية" [٢١].

وبذلك يكون الحوار في القصة أو الرواية وسيلة هدفها " التعبير عن أراء المؤلف التي يضعها على ألسنة الشخصيات"[٢٢].

---

١٩ – فن القصة، د. محمد يوسف نجم : ١١٧ – ١١٨.
٢٠ – فن كتابة القصة، حسين القباني:٩٤–٩٥،وانظر القصة والرواية، د.عزيزة مريدن:٥٤.
٢١ – فن القصة ، د. محمد يوسف نجم : ١١٨.
٢٢ – فن كتابة القصة، حسين القباني : ٩٤.

والروائي حين يقدم قصته يلجأ إلى عدة طرق منها :

الطريقة الأولى: " إما أن يلجأ إلى طريقة السرد بلسان بطل من أبطالها، وعندئذ يستخدم ضمير المتكلم، ويعتمد فيها على تصوير الشَّخْصِيَّات التي يتحدث عنها، من خلال وجهة نظره الخاصة، فيحللها تحليلاً نفسياً، متقمصاً شخصية البطل. ويطلق على هذه الطريقة (الترجمة الذاتية)... ويعاب على هذه الطريقة في السرد أن القاصَّ يحكي الأحداث، ويُسَيِّر الشخصيات حسب وجهة نظره؛ لأنه يسرد القصة بلسانه .... ، ثم إن هذه الطريقة – من جهة ثانية – تجعل القارئ يعتقد – في كثير من الأحيان – أن هذه القصة المروية ، ليست إلا تجربة ذاتية لمؤلفها ، وأن أحداثها قد وقعت له فعلاً، وخاصة إذا نجح المؤلف في إيهام القارئ بواقعيتها " (٢٣).

الطريقة الثانية: " فهي طريقة السرد المباشر، وفيها يقص الكاتب الأحداث، ويقدم الشخصيات، مستخدماً ضمير الغائب، وهذه الطريقة أرحب وأوسع، إذ تجعل القاصِّ أكثر حرَّية في تحليل الشَّخصيات التي يتحدث عنها، فيحاول النفاذ إلى أعماقها، ويتمكن من تحليل أفعالها تحليلاً دقيقاً، ويعيش معها، ويعرض كل ما يهمه من تصرفاتها، وما يجري بينها من صراع بحرية تامة، إذ لا يخشى معها أن يتوهم القارىء أنها ترجمة لفترة من حياته، أو أن أحداثها جرت له فكان بطلها " (٢٤).

الطريقة الثالثة : يلجأُ القاصُّ في تقديم قصته إلى طريقة حديثة، وهي طريقة (تيار الوعي) أو (المونولوج) "ومبتكر هذه الطريقة كاتب فرنسي مغمور يدعى (أدوا رديجاردان)، وقد شرح طريقته بقوله: (المونولوج) يتصل بالشعر من حيث أنه ذلك الكلام الذي لا يسمع ولا يقال، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكنونة (أي ما كان منها أقرب إلى اللاوعي) دون تقيد بالتنظيم المنطقي، أو بعبارة أخرى في حالتها الأولى. وسبيل الشخصية إلى هذا التعبير، هو الكلام

---

٢٣ – القصة والرواية ، د. عزيزة مريدن : ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ .

٢٤ – القصة والرواية ، د. عزيزة مريدن: ٤٥ ، فن القصة ، د. محمد يوسف نجم : ٨٢ ، ٨٣ .

المباشر الذي يكتفى فيه بالحد الأدنى من قواعد اللغة ، على نحو يدل على أن الخواطر قد سُجلت كما ترد إلى الذهن تماماً " [٢٥] .

وتتميز هذه الطريقة بأنها: "تتيح للكاتب أن يصور لنا الحياة كما تتصورها تلك الشخصية، وأن يكشف لنا عن نظرة الشخصية إلى الشخصيات الأخرى، وبالعكس. وهكذا يرسم لنا معالمَ الشَّخْصِيَّة من خلال عالمها الشُّعوري واللاشعوريّ الخاصّ، ومن خلال الأضواء التي تلقيها الشخصيات الأخرى عليها. وبهذا يُقدم لنا صورة تنبض بالطرافة، والألفة، والصدق ... وهذه الطريقة تقدم لنا ضروباً من التحليل النفسي وتصور لنا، في الغالب، حياة الإنسان اللاشعورية. إلا أنها في معظم الأحيان لا تعنى بإلقاء الأضواء على شخصيَّة البطل ، بل تكتفي بأن تجلو لنا بعض ألوان انحرافه النفسيِّ والفكريّ ببعض الوسائل المحدودة"[٢٦].

ونخلص مما سبق إلى أن " البطل قد يكون سارد القصة أو راويها، ومن ثَمَّ فإن لغة السَّرد هي لغته التي تدل على ثقافته ومستواه وفكره، وتحمل رؤيته للناس والأشياء، لذا يجب أن تكون معبرة عنه، ودالة عليه بحيث لا تبدو أكبر من مستواه ولا أقل، كما أن البطل بوصفه سارد القصة، وأحد شخصياتها، عليه ألا يتجاوز حدود موقعه بوصفه راويًا لا يستيطع أن ينقل إلا ما يراه ويسمعه من الآخرين، أما بالنسبة له فإنه يستطيع أن يسجل ما يدور في ذهنه، وأن ينقل أدقَّ خلجاتِ نفسه. وقد يكون البطل (مسروداً عنه) من خلال الراوي (كلي العلم)، أو الراوي (محدود العلم)، وفي كلتا الحالتين ينبغي أن تكون لغة السَّرد حينما تكون معنية بالبطل معبرة عنه، ومؤدِّية للأفكار والمعاني التي في ذهنه، وحاملة رؤيته للناس والأشياء" [٢٧].

أولاً: علاقة البطل باللغة في الرواية الأولى (لغط موتى):

١- من حيث الاستهلال:

يستهل الروائي "لغط موتى" بعتبة نصية هي "رسائل لن تصل إلى عبد الله السفر"..هذه العتبة تلعب دورًا في توجيه القارئ لنمط الصيغة و نوعية الكتابة.

---

٢٥ – فن القصة، د. محمد يوسف نجم: ٧٩ .
٢٦ – فن القصة، د. محمد يوسف نجم: ٨٤، ٨٥ .
٢٧ – البطل في الرواية السعودية ، حسن بن حجاب الحازمي ، ٣٥٠ –٣٥١ .

في ضوء هذا فالصيغة رسائلية ، على أن المرسل إليه – شخص عبد الله السفر – غير مذكور بالاسم في النص الموزع على نمط رسائل قصيرة مدونها صحفي كاتب، بيد أن العلاقة بين الأخير وعبد الله السفر، علاقة صداقة، لذلك و على امتداد الرواية يتحقق النداء بـ(يا) أو(أيها) ، أو بحذفهما،حيث يجوز التقدير: " كثير من أصدقائي، وأنت أحدهم .."[٢٨]

"هل ترى، أيها الصديق، الذي يسألني ذات مساء. " [٢٩]

يقترن النداء بالسؤال عن مضمون الجملة (هل؟)، إلا أن تأكيد الجواب بنعم، أو، لا أو كلا غير ثابت..ومن ثم تحضر سلطة الصوت الواحد وهي من خصائص الكتابة الرسائلية..

٢٨- (رواية لغط موتى) : ١٥ .
٢٩- (رواية لغط موتى): ٣٧-٥١ .

٢ : من حيث الكتابة:

من الملحوظ أن الكتابة في رواية (لغط الموتى) كتابة سرديَّة ذات إشكالية غرائبية بطريقة أو بأخرى، فذاكرة الكاتب مزدحمة بمولِّدات السَّرد الروائيّ، وتحديداً الكتابة السرديَّة الغرائبيَّة ويمكن أن نستشف ذلك من عبارات "أحيانا أحسُّ أنها الذاكرة، ذاكرتي ككرة ثلج مردومة بحجر، وأنت أيه الصديق الشقي مررت قربها، ولا أعرف، بقصد أو دونه، مسست بقدمك حافة الحجر، فتدحرجت كرة الثلج، بطيئة في البدء، مالبثت ان انهالت سريعة، متعاظمة وهي تزدحم بالثَّلج الناس، بالثلج الحكايات، بالثلج الوقائع، بالثلج الأسرار، والكنوز، والأحلام والهزائم ." (٣٠)

والرواية في ضوء غرائبيتها تستفيد من سياق الكتابة السردية الجديدة، فنراها (رواية ضد الرواية) أو (رواية مضادة)، تضع قارئها في جو سرديٍّ تجريبِّي، موضوعه الرئيس: فشل السارد بطل الرواية في كتابة رواية، قد حرضه الآخرون" الأصدقاء " على كتابتها. ثم نجد أنفسنا خلال قراءة هذا العمل ندخل إلى جوف رواية غايتها تصوير مخطط روائيٍّ يحاصر السَّارد، فيبعده عن كتابة الرواية المنتظرة أو المتوقعة.

وهنا تبدو المفارقة واضحة عندما نجد ما فُسر على أنه فشل في كتابة الرواية هو في واقع الأمر إنجازٌ روائيٌّ إشكاليٌّ حواريٌّ، فيه الوضوح والتعقيد معًا، التقريريّ والترميزيّ، الشعريّ والسرديّ.. حيث تنشأ فاعلية الرواية من أزمة كتابة الرواية.

تحفل الرواية باللعب السردية أو الهجين السردي في متنها، خاصة أن هذا المتن يبعث الحيرة والقلق أكثر من أن يفضي إلى الفهم والاستيعاب مباشرة، حيث تدمج هذه الكتابة السردية بين الواقعي السحري والتخيلي الخرافي، وتحديداً بين سطوتي الشخوص في الواقع وهم في الوقت نفسه أموات.

---

٣٠ – السابق: ٥١. واختيار الكاتب للثلج هنا لتحركه المفاجيء ، حاملا كل مايصادفه في طريقه، مثلما حدث لذاكرته المليئة بمولدات السرد .

فنجد على سبيل المثال تداخلاً بين البنى السَّرديَّة التي تشتغل عليها هذه الرواية، إلى حدِّ إمكانية التعامل معها من خلال عدة أجناس أدبية. فهي رواية تبدو من جهة عدة رسائل يتميز فيها رسالتان طويلتان يبعثهما البطل/ السَّارد إلى صديقه، ومن جهة أخرى تبدو عملاً دراميًّا، يؤكد الحواريـة بين السَّارد وشخوصه، وبين الشُّخُوص والسارد، وبين الشخوص بعضهم ببعض، وبين الرَّغبة في الكشف عن الأسرار، وتمويهات التكتم والتخفِّي خلف الغرائبية. فهي كما يبدو كتابة مقالية متأثرة كثيرًا باللغة الصحفية التي يتقنها كثير من الكتاب والنقاد.

فمن خلال صوت الرِّسالة السَّردِيَّة الحواريَّة مع الآخر الصديق الغائب، يتمكَّن الكاتب من توفير فرصة؛ لتطوير الحبكة السَّرديَّة ونموها في اتجاه التَّرابط الحواريّ الذي يعطي البنية السَّرديَّة ديناميَّة التَّصاعد في الحركة المعبَّرة عن ذاكرة حواريَّة تحمل تساؤلات كثيرة موجهة من الآخر الى السَّارد، وردودًا كثيرة من السَّارد عليها، وكأننا أمام محاورة صحفيَّة، لا تخفي تأثر (المحيميد) بعمله الصحفي.

٣ : مكونات الرواية:

تتكون الرواية من لوحات قصيرة لا تتجاوز عشرين لوحة، مما يجعلنا نصفها بأنَّها رواية قصيرة جداً، حيث تبرز الحواريَّة من خلال السَّائل والمجيب في بداية اللوحات، مما يحفز على الكتابة الفاعلة ، كما يتضح مما يلي ، مكتفية ببعض الافتتاحيات لبعض اللَّوحات:

" أصدقاء كثر يظنون أنني لا أملك أن أكتب نصًا طويلًا، روايةً"(٣١).

" كثير من أصدقائي، وأنت أحدهم، يقعدون أسئلتهم قبل أن تشتبك معي أيديها الطويلة"(٣٢).

---

٣١ – (رواية لغط موتى): ٧.
٣٢ – السابق: ١٥.

"هل ترى أيها الصديق الذي يسألني ذات مساء .." [٣٣].

كما لا تخلو الرواية من شعرية، وتوتُّرات إيقاعية ناتجة عن منولوجات توغل في السُّخرية والهجاء للذات، والعلاقات والأجواء التي يمكن أن تجري فيها أحداث الرواية المتوقعة.

٤ : هيمنة ضمير المتكلم على الرواية مما يدل على طغيان شخصية المؤلف

يهيمن ضمير المتكلم على (لغط موتى) بحكم كون الكتابة رسائلية .. من خلال هذه الهيمنة، نتعرف على هوية السارد: إنه صحفي يروي مغامرة كتابة رواية ..أي أنه ينجز فعلاً في سياق تحدي آخرين له نتعرف على أقوالهم و آرائهم من خلاله هو ذاته، دون تحديد هوياتهم ..فسلطة الراوي، هي سلطة العليم، العارف، المدبِّر للأحداث من جميع جوانبها.. وإذا حدث تدخل من فاعل آخر، فإنه يتحقق عن طريقه.

لذلك تبدو شخصية (يوسف المحيميد) طاغية من بداية الرواية إلى نهايتها، وهذا ليس عيباً، إذ إن القصد هو أن يكشف عن رؤية الفشل في كتابة رواية من الناحية النظرية ، مؤكداً على الأسباب التي جعلته يتأخر عن كتابة الرواية، وهي أسباب توحي من خلال عنوان الرواية بأن الكتابة السَّرديَّة تجعل الأموات جزءًا حيًّا في ذاكرة الكاتب، مما يؤزِّم ذاته الإبداعية في مواجهة الشُّخوص الذين سيكتب عنهم.

٥ : استخدام المقابلات في الرواية :

تتوالى المتقابلات المختلفة المبدأ فيما بينها في سرد متلاحق: "الريح التي تحف الحجر فتجلوه شيئاً مغايراً، والطير يلامس أنثاه عابراً، فيتشكل من رخوين ما صلب وقسا، والريح تضاجع رؤوس النباتات، فينمو في بطن الأرض بذرًا جديدًا ، والمرء يقذف بذوره، والمطر يخرق التربة، و كل شيء حولك في الكون صغيراً و كبيراً، يدعك بضراوة ما يصادفه، ويجلوه جيداً ... "[٣٤].

---

٣٣ – السابق: ٣٧ –٤١– ٤٣ – ٤٥ – ٥١– ٦١– ٦٧.

٣٤ – (رواية لغط موتى): ٦٧.

نرى تلك المتقابلات تحيل إلى رمزية المذكر/ المؤنث: الطير/أنثاه، الريح/ النباتات، المرء/ حرثه، المطر/ التربة. فيما أن الريح: رمز مذكر والحجر: رمز مذكر كذلك هو المطر: رمز مذكر والتربة رمز مؤنث.

إن الاستناد إلى الصيغة الرسائلية في كتابة الرواية، يعتمد خاصة التكرار القصدي، بين المتقابلات .. ذلك أن قاعدة الكتابة في: (لغط موتى) تنبني على المحو، محو السابق للاحق، محو ماَ تمَّ تأكيده بجديد يخضع لذات القاعدة" أكتب اليوم ما أراه حقيقياً، في الغد لا أراه كذلك، فأشهر الممحاة ، و أخفيه من الوجود." (٣٥)

"أن الممحاة وهي تنسف وتلغي وجود الكائن، إنما كانت تحقق وجوده بطريقة أخرى" (٣٦).

يدخل الراوي في حوار مع شخصياته، سواء بهدف التعليق، التفسير، أو التوسيع..وانطلاقاً من الحوار،يرتب المادة وتتخيل إمكانات سوقها وصوغها(٣٧).

إن سلطة الراوي ممثلة في ضمير المتكلم تعمل على تفعيل الذاكرة ..التفعيل يقترن بما هو ذاتي، مادام الراوي شخصية صحفية تستخدم كل الآليات والتقنيات الحديثة لتوليد الحكي: الفاكس/ الهاتف وهنا يتداخل جنسان أدبيان يطبعهما التقارب: السيرة الذاتية و الرواية، إذا ما ألمحنا لكون أدب الرسائل يدرج ضمن السيرة الذاتية، باعتباره إخبارًا وبوحاً.

إن هيمنة ضمير المتكلم المدير للعملية السَّرديَّة في: "لغط موتى"، يدفع التلفظ لأن يكون تأملياً، حيث هيمنة اللغة الشعرية التي تحول جملاً ومقاطع من بنيتها الحدثيَّة السَّرديَّة، إلى مستوى الصورة الفنيَّة الشعريَّة، من حيث قوة حضور التشبيه سواء باعتماد مكوناته البلاغية، أم في غياب ذلك..

ويظهر المستوى الشِّعريِّ تأسيسًا من جمل بذاتها، كما يتضح ذلك من خلال مقاطع تجسِّد الوقفة السَّرديَّة شبه المحايدة، فيفسح المجال للوصف المكاني أو الفضائي في كليته، أو الذاتي.. فالشَّعري هنا، متنفس الإبداع و الاستمرار..

---

٣٥ – السابق: ٥٣.
٣٦ – (رواية لغط موتى): ٦١.
٣٧ – (رواية لغط موتى): ١١.

فالتمثيل جمليا نقف عليه مثلاً في: " لماذا لم تذكر أنني عملت هنا سائقًا، وأنني أنتظر صاحب المنزل في السيارة مع الكلاب الضالة حتى يعرك نعاسي بياض الفجر.."(٣٨)

"سمعت صوتا يشبه صوتي، يجرح هدأة الغرفة، والشياطين ألا تحضر؟"(٣٩)

وأما مقطعيا فيتأكد انطلاقا من فقرات بكاملها: "الريح التي تحف الحجر فتجلوه شيئاً مغايراً، والطير يلامس أنثاه، فيتشكل من رخوين ما صلب وقسا والريح تضاجع رؤوس النباتات، فينمو في بطن الأرض بذرًا جديدًا..."(٤٠).

"رغم أنني أخشى حضور الشُّخوص أمامي الآن، في شوارع المدينة، في غرفة الانتظار لدى عيادة طبيَّة، أو على طاولة مطعم شعبيٍّ، لكنني لن أشعر بالاختناق يقبض حنجرتي، ويشدِّد قبضته أكثر، كما هي اللحظة التي تدلي فيها رائحة دهن العود قدميها فوق أنفي،فتجعلني أرى الدنيا بنيَّة وخادرة"(٤١).

إن حضور الشعري تعكسه بنية الجملة التي صيغ بها النص، وهي قصيرة، مكثفة، موحية، وهو العامل الأساس في كون كم النص جاء قصيرا (ست وثمانين صفحة)..على أن التَّدقيق في معجمه اللفظي يحيل على توظيف اللفظ الشعريّ المجانس للسِّياق كما للصِّيغة القصديَّة ..يتلاعب الراوي في بنية السَّرد والشُّخوص والأحداث والزمن ليربك قارئه ويخلخل قراءته المعتادة. فهو يوجه خطابه للقارئ في الصفحات الأولى، ثم يحدِّد الخطاب لصديق بعينه، كما ينبري الشُّخوص للأخذ بزمام السَّرد أيضًا فتتداخل الأصوات ويتعدَّد السَّرد والسَّاردون. إنها لعبة مشتَّتة ومقلقة. يتشابك الحكي وتتوالد الحكايات: "لم لا أكتب رواية ما، دون أن يشاركني أيّ من هؤلاء مسئولية الوقفة أمام شخوص شائكين"(٤٢) وحينما ظهرت (مِزنة) وتجلّت أمام الراوي وصار لها اسم، يشعرنا بأنها

٣٨ – السابق: ٨ .
٣٩ – السابق: ١٩، ٥٨.
٤٠ – السابق: ٦٧ .
٤١ – السابق: ٣٣.
٤٢ – (رواية لغط موتى): ١.

ستتحدث، يعطينا فسحة لإدراك نهاية حديثه وبداية حديثها، وليس الحال كما عوّدنا سابقا مع شخوصه الآخرين الذين لم يظهروا كمزنة، بل كانوا يدخلون النص دونما استئذان إلى الحدّ الذي لا يميز فيه القارئ بينهم وبين الراوي حيث يتداخل السرد والحوار. ولا يوجد فاصل زمني بين المدة التي يتحدث فيها الراوي والمدة التي يتحول فيها الحوار إلى أحد الشخوص الذين يتقمص أدوارهم أيضاً.

ورغم تفوّق الشُّخوص في السَّرد على الرَّاوي، إلاَ أنه أكثر منهم تأملاً يفضي به إلى قراءة أفعالهم وتحليلها ونقدها. إنه مثلاً يقرأ فعل الممحاة [٤٣] ويقرأ سقوط قرط (موضي) في مرحاض المشفى[٤٤]. ويقرأ فعل الحكّ "كفعل بدائي وغريزيّ يمكن أن يوجد كائنًا ثالثًا"[٤٥] كما حصل مع مِزنة التي تشكلت من نثار الممحاة بفعل احتكاكها بالورقة.

كما أن خيال الراوي يرسم صورًا فنَّيةً مدهشةً، من ذلك: مشهد المسخ الذي يتحول فيه أخو مزنة إلى بعوضة ضخمة. سقوط القرط الفضي في المرحاض الذي رافقه سقوط العلم الأبيض من السارية. الجدة وهي تخيط كفنها الذي تقسمه فيما بعد إلى ثوبين للعيد لحفيديها. مشهد موت الطفل شادي.

كما احتوت لغة الرواية تضمينات متعدِّدَة كاشفة عن ثقافة المؤلف وتكوينه المعرفي[٤٦]، وفائدة التضمين في الرواية أنه يوهم القارىء أن الشخصيات التي خلقها المؤلف هي شخصيات حقيقية تعيش بيننا وتتحدث مثلنا أو أفضل منا.

ومن هذه التضمينات:

١- تضمين السرد باسم الكاتب (جبران خليل جبران) وقد جاء التضمين على لسان البنت الصغرى.[٤٧]

---

٤٣ – السابق: ٦١.
٤٤ – السابق: ٤٧.
٤٥ – السابق: ٦٧.
٤٦ – لغة الرواية السعودية ، منى المديهش ، ١٥٤ .
٤٧ – (رواية لغط موتى): ٢٣.

١ – تضمين السرد باسم الروائي (كازانتزاكي) واسم روايته (الثعبان والزنبقة)، وقد جاء التضمين على لسان البطل السارد [٤٨].

ثانيًا : علاقة البطل باللغة في رواية : (فخاخ الرائحة):

١ : مكونات جسم النصّ:

يتشكل جسم النص من مقدمة و أربعة عشر فصلاً. المقدمة في (فخاخ الرائحة) لا تحمل عنوانًا، وهي توطئة أو مدخل من وظائفه تلخيص حكاية شخصية (طراد). الحكاية تستهل باستفهام عن المكان: "إلى أين؟"[٤٩]، بعيدا عن تلقي الجواب الواجب تحديده نحويا بالتعيين .. وعنه يتفرع سؤال ثان بإضافة نداء عبارة عن نكرة مقصودة: "إلى أين يا عم ؟"[٥٠]، حيث الجواب المبهم العام:" لا أعرف"[٥١]، ومن ثم يسترسل النص.

وأما الفصول فتحمل عناوين عبارة عن جمل اسمية، بعضها شعريّ خالص، كمثال: سرّ الغناء الحزين، طفولة مستباحة وشهوة القمر، مع العلم أن الفصل الأخير: اكتفاء، يختصر الرواية ويشير إلى نهايتها.

٢ : استعمال الضمائر المتعددة :

راوح الكاتب في سرده بين الراوي الشاهد بضمير الغياب والراوي بضمير المتكلم " أنا ". ومن ذلك، مثلا: فصل بطولة الذئب. كانت الكاميرا الخارجيَّة / الراوي الشَّاهد تتابع رعب طراد محجوزاً مطموراً في الحفرة ينتظر بجواره الذئب، مصيرَ رفيقه (نهار)، وتلك الدمعة التي لم يستطع حبسها تفرّ من عينه، متهادية على خده، هاوية على وجه الذئب النائم؛ فيقفز بأنيابه اللامعة قاطفا أذن (طراد). وحين تتوقف الكاميرا الخارجية لينهض ــ في مقطعٍ تالٍ ــ ضمير المتكلم فإن الكاميرا ذاتها تستمر، وإنْ بضمير المتكلم، في متابعة طراد يتحلحل من قيوده شيئًا فشيئاً ، ليخرج من حفرة الرمل.

---

٤٨ – السابق: ٢٩.
٤٩ – (رواية فخاخ الرائحة): ١١.
٥٠ – السابق: ١٢.
٥١ – السابق:١٢.

تتنقل الرواية بين راو معلوم وآخر مجهول، بأسلوب يشعر القارئ بالتجاوب معه والتفاعل مع الأحداث. فقد احتل نطاق نصوص الرواية في صورة بنيات كتابية ضمير الغائب والمتكلم كما لو كان بأسلوب التجريد البلاغي بين (طراد) حين تذكُّره حياة الصحراء ومواقع تعلو فيها المناجاة على نحو انفعالي في حالة (توفيق) والفصول التي تخصه ثم يلجأ الراوي إلى ضمير الغائب الذي يستعيره (طراد) حين حديثه عن (ناصر) حيث تخيل قصة والديه: جسد ناضج كثمرة أو تأمله سيرة ناصر عبر صوره في فصل: طفولة مستباحة.

(طراد) هو الصوت المركزي الذي يمارس وظيفة الفعل من حيث كونه شخصية من شخصيات الرواية، كما يضطلع بوظيفة التصوير، باعتباره ساردًا، سواء لما يتصل بمحكيه الذي عمل فيه على تأجيل لحظة سرد الحدث المؤثر في مساره كله، نعني لحظة قطع أذنه اليسرى، أو ما يتصل بمحكي غيره، فيتحول – مثلاً – فيما يرجع لمحكي (ناصر) إلى وظيفة المتحرّي الذي يملأ فراغات القضيَّة المطروحة أمامه بافتراضات يسعى بها إلى بناء الحقيقة، إذ حاول أن يطابق بين ما يوجد بين يديه من معطيات تضمها وثائق الملف الأخضر وما بإمكانه أن يضيفه (أحداث العلاقة ما بين الوالدين المفترضين لناصر) انطلاقًا من تجربته الخاصة.

كما يصبح (طراد) المسرود له الذي يتلقى محكي (توفيق) مباشرة ويدفعه بأسئلته التي يطرحها إلى سرد ماضيه. ويتحول إلى وضعية أخرى يتلقى فيها محكي ناصر، تجعله في موقع القارئ الفعليّ حين سينكب، وهو في المحطة ، على قراءة أوراق الملف الأخضر المتضمنة لجزء مهم من وقائع حياة (ناصر).

٣ : تنوع أنماط السرد :

مثلما تعدَّدت صيغ التمثيل والأصوات السَّرديَّة في الرواية، تنوعت أنماط السَّرد، فإذا كان السَّرد الواقعي هو المهيّمن على جلِّ المحكيات، فقد تَمَّ توظيف السَّرد العجائبيّ عند تفسير غياب (سيف) أخ (طراد) عن طريق الإغراب، وذلك

عبر وجهة نظر مغربة تعبر عن تفكير الطفل (طراد) الذي كان يعتقد بصحة ما يقال [٥٢].

(طراد) الراوي يُدخل في النص راويًا آخر يتعرّف إليه(طراد). إنه السُّوداني الذي خُطف صغيراً وبيع في سوق للرقيق والذي يروي حياته لـ(طراد).

تنبني الرّواية على حكايات الماضي التي يرويها البطل (طراد) والتي يشارك في سردها أيضاً السُّوداني (توفيق) العبد. للرواية إذاً ثلاثة رواة، سيكون أحدهم الملف الذي عثر عليه طراد في المحطة، بينما تتوزع فصول الرواية على (طراد وتوفيق)، فينفرد كل منهما ببعضها، ويشتركان في بعضها. وفي معظم الفصول يتناوب السَّارد بالضَّمير الغائب (هو) مع (توفيق وطراد) بالضميرالمتكلم (أنا) على السرد.

يسرد (طراد) حكايته بتقنية الاسترجاع ، فتبدأ الرواية من النهاية باستخدام المنولوج يعتمد الوصف لنبش خبايا الذاكرة التي تسرد تفاصيل حياة البطل.

كما اعتمدت الرواية على تقنية التقطيع السردي بمراوحة السرد بين الذات (طراد) والآخر (العم توفيق) فيظل القارئ مشدودًا ومتشوقًا لمعرفة سر كل منهما .فهو أسلوب (المحيميد) المعتمد على الإخفاء والتأجيل ليصرح في أكثر من لقاء صحفي بأن نصه مفخخ يعتمد على الإخفاء والتأجيل [٥٣].

لقد وردت ثلاث كلمات محورية في الرواية حققت نسبة تردد عالية، وهي الأذن، الرائحة، العين، فكانت نسبة تردد الأذن (ثلاث وسبعين) مرة، وهي وثيقة الصلة بالبطل (طراد)، بينما ترددت الرائحة(سبع وأربعين) مرة، دلالة على الانتشار، من خلال اختصاصه بالشَّخوص في الرواية، واحتل دال العين المرتبة الأخيرة بنسبة تردد (إحدى وعشرين) مرة مرتبطا بناصر اللقيط.

---

٥٢ – (رواية فخاخ الرائحة): ٤٨.

٥٣ – جريدة اليوم الثقافي لعدد ١١٣٨٥ السنة الأربعون الاثنين ٣٠-٦-١٤٢٥هـ، الموافق ١٦-٨-٢٠٠٤م.، الحوار: عدنان فرزات القبس، الكويت الخميس ٢٦ رجب ١٤٢٨هـ، اغسطس، ٢٠٠٧م رقم العدد: ١٢٢٨١.، الشرق الأوسط الخميس ٢٧ رجب ١٤٢٩ هـ ٣١- يوليو – ٢٠٠٨م العدد ١٠٨٣٨.

كما اعتنى الكاتب باللهجة بوصفها شاهد إثبات في مناخها الحجازي في المدينة المنورة عند خيرية: "يا واد يا توفيق، تعال هنا !"[٥٤]، أو المناخ النجدي في الحوار المتأزم نفسيًّا بين (طراد ونهار):" وش الحيلة، وش الدبرة يا خوي"[٥٥] . على أن تجليها المهجَّن الذي يعطي وجهاً تكون خلال العقود الأخيرة لأغنية وليدة المثلث الجغرافي الهجين: الحجاز، نجد، جنوب الجزيرة الغربي، الاستشهاد بأغنية: "يا صاح أنا قلبي من الحب مجروح " لمحمد عبده"[٥٦].

وتتضح مزالق تحرير النص عبر طريقة تحرير الحوار الذي ينعطف بشكل واسع ومنفصل حين المناجاة أو القص مثل كلام (توفيق): " أنا ياسيدي رحت في الغابات، كنت أمشي في الليل وسط الأحراش، وأنام في النهار [٥٧]، أو (صالحة): "كنت متجهة بسرعة إلى محل بيع ملابس جاهزة..."[٥٨]، أو أن يذوب في ثنايا نصوص الفصول. ربما يرجع السبب هنا إلى التأرجح بين الضمائر التي تروي بين صيغها المتكلم والغائب إلى أن نكتشف حوارًا ليس له علاقة بشخصيَّة صاحبه من ناحية صيغة الكلام ولهجته ما يبرر حضور هاجس الكاتب كالحديث عن شخصية (فان جوخ) [٥٩].

الأمر الآخر هو طريقة استخدام علامتي التعجب والاستفهام بتثنيتهما في مقطع كأنما واحدة منهما بحسب الجملة المعنية بالتعجب والاستفهام لا يكتفي بها.

ويؤخذ على السَّارد تدخله أحياناً؛ لكشف بعض العلاقات، ويكمن ذلك في مثل: الجمع بين فخاخ الرائحة والتسلط على أعضاء الجسد، ومسألة الحج .. وغيرها ..إذ إن ترك ذلك للقارئ يحفزه على إعادة صياغة ذلك التلاقي، وعقد لقاء بين فضاءات أخرى لا يحددها السارد.

---

٥٤ – (رواية فخاخ الرائحة) : ٩٠ .
٥٥ – السابق: ٩٤.
٥٦ – السابق: ٦٠.
٥٧ – السابق: ٣٠.
٥٨ – السابق: ٥٨–٥٩.
٥٩ – السابق: ١٢٩.

كما يظهر النقل المفاجئ لحياة (ناصر) من الراوي بضمير الغائب كما في: طفولة مستباحة إلى ضمير المتكلم: الخطيئة والعقاب. إذ غلب الارتباك لا اليسر في الانتقال ما أخفى عامل الدهشة تمامًا.

٤ : مستويات اللغة التي استخدمها المؤلف:

لغة (يوسف المحيميد) سلسة، لكن الأصوات تختلط أحياناً فتضيف إلى (طراد وتوفيق) صوت راوٍ آخر متداخل. وينتقل الكاتب والقارئ بسهولة بين السَّرد والمونولوج، الغنائي أحياناً، على أن المفردات العامية تعصى على القراء غير الخليجيين.

إن السمة الشعرية تبدو بارزة في هذه الرواية بالذات، بحكم أن وقائع وأحداث يتحقق استذكارها واستعادتها في مظهرها الطبعي الصَّافي .. وكأن الوصف يؤاخي بين ملامسة التحديث متمثلاً في فضاء صالة السفر حيث تفعل الذاكرة بالاستعادة، مثلما في الأمكنة كالإدارة وغيرها، والطبعي لما يتم الاستماع إلى حكاية العم توفيق، فتوازي براءة الحكاية عذرية الطبيعة .

إن مكون الوصف في (فخاخ الرائحة) يطالعنا على امتداد جسم النص .. فقد نقف عليه وسط الفقرات المشكلة لبنية النص: "هناك ، في مبنى الوزارة الضَّخم، مشطت قدماي الممرات كلها حاملاً دلَّة القهوة النُّحاسية اللَّامعة ، و بيدي اليمنى فناجين صينية مزركشة، أقف بباب المكتب وأصب القهوة رافعًا الدَّلة عاليًا وأنا أشعر بالمتعة، دائرًا على الضيوف بقهوة وقظ الرأس"[٦٠]

في هذه الحالة يمتزج الوصف بالحدث السَّردي، دون أن يُشَكِّل وقفة الصفر المحايدة.. إنه متنفس الروائي والسَّارد، والبداية الجديدة للمتلقيِّ، وقد يتسم أحيانًا بالطابع التأمليِّ الفلسفيِّ: (حضور سؤال الموت) [٦١].

كما أن الوصف لا يطول الفضاء والمكان فقط، وإنما الشَّخصيات سواء أكانت رئيسة أم ثانوية[٦٢]، فيكتمل بذلك مشهد التفاعل بين الفاعلين ودائرة تحركهم.

---

٦٠ – (رواية فخاخ الرائحة) : ١٣ .
٦١ – السابق: ٢٠ .
٦٢ – السابق: ٨١ .

وينتقل وصف الشَّخصيات من بعده الواقعيّ إلى الأسطوريّ، نموذج: حكاية (خيرية) ابنة العطار.. وهو ما يكشف درجة التلقِّي والتَّأويل الاجتماعي لما يعد حكايات وأخبارًا متداولة.. ولا تنحصر بلاغة الصورة الرّوائية على مستوى الفقرة الواحدة، وإنما تتحدد ضمن بنية الجملة، حيث يصل التكثيف ذروته: "ذات مرّة، والَّليل في أوَّله، والهلال في الأفق مثل حاجب رقيق لامرأة نائمة ، تهادت رائحة الإبل وكأنها قطيع في الصحراء.."(٦٣)

"يشتتان اللَّيل الأسود بحكايات الصَّحراء والمعارك و النِّساء .."(٦٤)

مما سبق ذكره يتضح لنا أن بلاغة الصورة الروائية تتحدد في مكون الوصف حيث: يمتدّ ليشمل الفضاء والمكان والشَّخصيات، حيث يظهر ذلك على مستوى الفقرة كما الجملة، يتراوح بين الواقعي، الفلسفي و الأسطوري.

ويمكن القول بأن (فخاخ الرائحة) تعد محفلاً يعكس مستويات لغوية متباينة، بالنظر إلى تداخل وجهات النظر .. وفي هذه التجربة بالذات نقف على التمييز بين السَّردي والحكائيّ ولئن كان ذلك يبدو عصيًّا. فالسَّردي يطالعنا منذ البداية : الاستهلال، حيث الدخول إلى جسم النص للتعرف على الفضاء، إلى عرض الشَّخصيات .. ويتحقق السّردي بالرهان على ضمير الغائب "هو" (طراد): " ــ إلى أين؟ سأله موظف التذاكر وهو منهمك في ترتيب الأوراق النَّقدية حسب فئاتها في الدرج.."(٦٥)

ومن هنا يحق القول إن السَّردي يسيطر على مستوى الرّواية .. وأما اللُّغة الحكائية فتبدو قريبة من المألوف في حكايات ألف ليلة وليلة ، كما التَّداول الخبري البارز في السُّرود القديمة .. وهذه في (فخاخ الرائحة) تتخذ من أسلوبية الاعترافات مرجعها الأساس، وتمثل في حالة تدفق العم توفيق بالحكي وفق ضمير المتكلم .. "أنا يا سيدي رحت في الغابات، كنت أمشي في اللَّيل وسط الأحراش"(٦٦).

---

٦٣ – السابق: ٧٦

٦٤ – رواية فخاخ الرائحة): ٧٥ .

٦٥ – السابق: ١١.

٦٦ – السابق: ٣٠.

واللَّافت أن الرّوائي ميز بين السَّردي والحكائي على مستوى ترصيف الجمل مستغلاً بياض الصفحة. وقد لا يحدث التمييز فيندمج السَّردي بالحكائي في بنية لغويَّة واحدة.. على أننا لا نقف على التمييز في هذه الحالة فقط، وإنما في الاعتراف المعبَّر عنه بضمير المتكلِّم من (صالحة)، وهي تنصب فخ الحبّ لـ(عبد الإله) (٦٧).

ويظهر المستوى اللغوي الثالث: في اللغة الإدارية المسكوكة التي ميزت رصفا بالخط الأسود المضغوط. وتتجلى في: (محضر عثور، التقرير الطبي، محضر تسمية، التبليغ عن الولادة)(٦٨)

هذا المستوى نتعرف عليه في سياق تقليب (طراد) لأوراق الملف..

أما اللغة الدارجة : فتصادفنا على نمط جمل موظفة في الصيغة السَّردية أو الحكائيَّة ، وفي أثناء الحوار المباشر المتبادل بين الشَّخصيات (على ندرته) ويمكن أن نستشف ذلك من قوله: "على فكرة أنا ضروري أعرف حكاية أذنك بعدما أخلص"(٦٩).

إن المستويات المرصودة، تجلو حوارية لغوية تعبر عن مستوى الوعي الذهنيّ والفكريّ سواء في تلقي الأشياء أو تأويلها والتعبير عنها من لدن الشَّخصيات.. ومن ثَمَّ فهي حواريَّة قصديَّة ذات غاياتٍ اجتماعية؛ نظرًا لارتباطها بمحنة الطبقات الدنيا المنزوعة الحريَّة والحلم .. وسياسية، للتمييز الطبقي الملغى بإقرار الأمر الملكي بعتق العبيد.. وحتى تفي اللُّغة قصدها ودلالتها، استغلَّ بياض الصفحة على مستوى الكتابة؛ لتأكيد التمييز الراسخ و المضمن، حيث إن تشكيل الصفحة بمثابة متنفس؛ لتجديد عملية التلقي ..

كما احتفت فخاخ الرائحة بضم نصوصي أجناسي من داخل الأدبي يتمثل في:

١ / أدب الاعترافات: و يمثل له بالوقائع والأحداث المصاغة على لسان العم توفيق وطراد ..

---

٦٧ – السابق: ٥٩– ٦٠ .
٦٨ – السابق: ٣٨ – ٣٩– ٤٠ – ٤٣ .
٦٩ – (رواية فخاخ الرائحة): ٣٢ – ١٢٩.

٢ / اليوميات: و يعكسها الملف الأخضر المعثور عليه.

هذان الجنسان، بحق ، يندرجان في أدب السيرة الذاتية.. ومادامت الرواية كتابة إنسانية لسيرة إهانة، فإن الضم يخدم سياق المعنى.

٣ / الحكاية: وتبرز في الحالة التي يتحول فيها القول من السَّرديّ إلى الحكائيّ، وهو ما ميزه الروائي كتابة، مثلما أدرجه ضمن جسم النص دون تمييز.

٤/ الشعر الشعبي [٧٠].

وأما من خارج الأدبي، فنقف على نصوص لا ترقى لأن تشكل أجناسًا أدبيةً تامةَ المواصفات بحكم: لغتها والقصديَّة منها، و من هذه نجد: المحضر و التقرير.

إن الضم الذي جئنا على رصده، يؤكد عدم صفاء جنس الرواية، وقابليتها لاحتواء الأدبي وغيره في حوار تتفاعل فيه النصوص والأجناس في حوار متكامل، بعيدا عن فقد الرواية خصوصياتها المميزة لها..

إن (فخاخ الرائحة) ركزت أساسا على موضوع (الحرية) انطلاقًا من تناول ظاهرة الرِّق والعبوديِّة المفروضة كرهًا واختيارًا في وسط تتحكم فيه عادات وتقاليد اجتماعية صارمة.

إن (فخاخ الرائحة) لا تكتب التاريخ، ولا تعيد تمثله التمثل السَّاذج، وإنما تركز على الأسلوبيَّة الروائيَّة بوصفها قاعدة ومتكئًا للتخييل وإنتاج القول الذاتي المفارق والمخالف لما ساد وهيمن على امتداد مرحلة من مراحل الكتابة الروائيَّة العربيَّة ..

يطّبق (يوسف المحيميد) على أدواته بحرفية عالية ، فهو لا يشعرك بحجم النقلة وهو يؤرجحك ما بين ضمير الغائب (رواي القصة) وهو يتحدث عن (طراد)، ثم ينقلك فجأة ودون سابق إنذار إلى منولوجه بضمير المتكلم، ثم تهطل عليك تداعياته وحديث نفسه بسلاسة وتلقائية! فلا ترى أمامك إلا مهارة الحاوي السَّرديَّة والتي تنقل الكرات من اليد اليمني إلى اليسرى بسهولة ويسر، فتدهشك وتبهرك ولكنها لا تزعجك أو تقلقك! وكذلك يفعل مع (توفيق وناصر) طريدي

٧٠ – السابق : ١١٧.

الحظ العاثر والقدر المحتوم، حينما ينقلك من صوت الرَّاوي إلى صوت الشَّخصية وهي تتحدَّث عن نفسها.

دون شك فإن تعدد الأصوات في الرواية واللعب على أوتار المخفي والمجهول يضفي ثراءً على رواية تبدو صغيرة حجما – (مائة وتسع عشرة) صفحة.

كما أن (المحيميد) فيما يختص بتفاصيل الموصوفات ثري ، وكذلك في نقل فورة المشهد، فلم يتورط في الإسهاب المحبط، لذلك فإن تفاصيل (المحيميد) ثرية وعامرة بالنظرة ذات البعد الذي يستشف جماليات وإيحاءات الأشياء وكذلك فهو سليم اللغة ومتناسق السرد يعتمد الإيجاز والدقة لا ينحدر مطلقًا الى الإسفاف الأسلوبي في سرد الراوي العلوي ولا يكرر فيما يتعلق بالمسلمات التي لا تضيف جديدًا إلى ما يمكن أن نعرفه عن الشخصية أو الفكرة أو الحدث.

لقد أجاد (المحيميد) في السرد، وفي الوصف، وفي الفصل، والربط، والانتقال من فصل إلى فصل، ومن شخصية إلى أخرى ومن حدث إلى قرينه، ومن الآن إلى الماضي والعكس بطريقه سلسلة ، وسحرية، ومدروسة، وكان ترتيبه ينضح بهاء وموهبة.

وقد احتوت لغة الرواية تضمينات متعددة:

١- تضمين السرد باسم الفنان الهولندي (فان جوخ) وقد جاء التضمين على لسان الراوي[٧١]، والفنانة المصريه (سعاد حسني) وقد جاء التضمين على لسان الكاتب [٧٢]، وفنانين شعبيين من السودان (خليل فرح) ، (سرور وكرومه) وقد جاء التضمين على لسان توفيق . [٧٣]

تضمين السرد بأغنية " يا صاح " لـ(محمد عبده) وقد جاء التضمين على لسان عبدالإله.[٧٤]

ثالثًا: علاقة البطل باللغة في الرواية الثالثة : (القارورة):

٧١ – (رواية فخاخ الرائحة): ٢٣.
٧٢ – السابق: ٥٦ .
٧٣ – السابق: ١١٧.
٧٤ – السابق ٦٠.

١ : دور الضمائر في سرد الرواية:

تتشكل حكاية (القارورة) سرديًا بين ضميرين رئيسين: من جهة ضمير المتكلم المعلن صراحة، وعبر مؤشِّرات ملموسة على امتلاك (منيرة) أحقيِّة الحكي عن حكايتها وبضميرها الصَّريح الذي يسرد حكاية خيانة الحبيب، وبالموازاة حكاية الحرب على الكُويت، ويتخلَّل هذا التوازي الحكي عن الأعراف والتَّقاليد.

ومن جهة ثانية، ضمير الغائب الذي يسرد (القارورة) انطلاقًا من موقعه فيقدِّم معرفة عن العام، ويلتبس أحيانا مع أصوات اجتماعية قد تكون صوت المجتمع والأعراف وكل ما يشكِّل السِّياق العام.

لقد اختار مؤلف الرّواية أن يتخفى وراء (منيرة) أو ينطق باسمها ؛ لتكون هي السَّارد الأساسي في الرّواية واختارت (منيرة) أن تبدأ الحكاية من نهايتها لتعود في نهاية الرواية إلى النقطةِ نفسها تقريبًا التي بدأت منها، وما بين النقطتين تقوم بعملية استرجاع زمني ممزوج باللحظة الرَّاهنة لحظة الحكي، والرّواية من هذا المنظور ذات بناء دائري يبدأ من نقطة ما ليعود إليها في نهاية الأمر فيما يشبه الاستدارة السَّردية.

الرواية مسرودة بلسان (منيرة) ولكن مضامينها، وألفاظها، ولا شعورها أيضًا يشير إلى سارد برّاني، كما نجد أن (منيرة) لا يرد اسمها إلا مصحوبًا بلقبها، وكأن صوتاً خارجياً – ذكوريًّا – يعبر عنها.

قد يكون ذلك ما أدخل الرّواية في التَّوصيف أو التوثيق بمعنى أدقّ، ونأى بها عن مهمَّة الكشف عن قانون التَّطور الاجتماعي، حيث غاب الفهم أو ربَّما التَّوظيف الفاعل لطابور من النسوة المقهورات على هامش الرواية، وخارج الجدليَّة التَّاريخيَّة.

لا تسيطر السَّاردة على كل فصول الرّواية (إحدى وأربعين) فصلاً ، فلها منها خمسة وعشرون فصلاً، والباقي مرويّ بضمير الغائب.

٢ : مكونات النصّ الروائي لرواية : (القارورة):

يتشكَّل بناءُ النصِّ الروائيّ (القارورة) من فصول تحمل أرقامًا وليس عناوين، من ناحية ثانية بدأ المؤلف روايته بنصٍّ مواز ظهر في اقتباسه من

نيتشه: الحب وسيلته الحرب وخلفيته العميقة الحقد القاتل الذي يكنُّه كل جنس للآخر [٧٥]. حيث يُقَدِّم المؤلف (التيمة الأساسية) في الرواية فيلخصها تلخيصًا مدهشًا، بل يمكن القول: إن الرواية بأكملها ترجمة درامية لعبارة نيتشه.

فالقراءة المتأنية والدقيقة لمحتوى تفاصيل الرواية تكشف عن تبنى (يوسف المحيميد) مقولة الفيلسوف الألماني (نيتشه)، فيدرجها في نسيج روايته وخاصة القطب الثاني الخاص بالحرب. فالحرب حسب هذا الفيلسوف إنما هي وسيلة الحب (الحب، وسيلته الحرب).

لقد ربط الكاتب ربطاً جميلاً محكماً بين أحداث روايته وغزو (صدام حسين) لدولة الكويت، كان (صدام) وقصته مع الكويت يمثلان ظلاً للرِّواية وخطًّا موازيًّا لما يقع فيها من أحداث. هما خطّان متوازيان، يتقاربان حيناً ويتباعدان أحيانًا.

فالمعنى المنتج في الرواية يتأطر في سياق هذه الثنائية (الحب والحرب) دون أن ينفصل عنها، ومن ثَمَّ تعيد الرواية إنتاج ذات المعنى في نوع من التكرار على امتداد النص[٧٦].

فالعتبة في هذه الحالة من حيث وظيفتها: التمهيد للنص ، التأطير له، توجيه القارئ، الاستهلال من أين تبدأ الرواية ؟ وأين تنتهي؟

لقد أبدع الراوي إذ اقتبس مقولة (نيتشه) ووضعها موضع التطبيق حين خطط لروايته ونفّذ فيها ما خطط. هذا وتعتبر رواية القارورة تقريرًا تقدمه (منيرة) عن نفسها. تحاول (منيرة) من خلال تقريرها "روايتها " أن تكسب تعاطف الآخرين في محنتها، فلا توجد وسيلة نتعرف فيها على ذات (منيرة) إلا ما ترويه هي عن نفسها، أو يرويه هذا السَّارد المتواطئ معها، أما (علي الدحال) فلا يقول عنها إلا ما تسمح هي بقوله.

وفي سياق الحكي لا يظهر أفراد أسرة (منيرة) بأنفسهم، بل يظهرون من خلال (منيرة) نفسها.

---

٧٥ – (رواية القارورة): ٧ .
٧٦ – السابق: ١٣–١٤ – ١٠٨– ١٧٩.

كما أن الوضع التناوبي بين الضميرين المتكلم والغائب، لا يتحقق بشكل فجائي أو اقتحامي، كما لا يُحدث خدشا في استرسالية القراءة، ولا يوقف القراءة بدعوى الانتباه إلى دخول ضمير جديد يسرد ما تبقى من حكي الحكاية. كما لا يحدث التغيير على مستوى أسلوب الكتابة. لا نشعر – بوصفنا قراء – بلعبة الضمائر المكشوفة في صناعة النص، وإنما نشعر بحالة سردية منسجمة بنائيًّا وأسلوبيًّا تعمّق الرؤية على ذات السَّاردة (منيرة) عبر رؤية المتكلم، وتضيء هذه الذات الرُّؤية الجماعيَّة عبر الغائب باعتباره ضميرًا عارفًا بكل شيء وموجودًا في كل مكان.

بل الذي يحدث هو انتصار السَّرد لضمير المتكلم، عندما يجعله يفتت سلطة الغائب المعرفية. ويتحقق ذلك بمرونة فنية لا تحدث اصطدامًا ضمائريًا، وإنما يمكن الحديث في هذا المستوى عن مظهر من مظاهر تكون الحوارية.

هي حوارية لا تنشأ في سياق إخباري، وإنما تعرف حوارات بين الملفوظات، خاصة مع ظهور ضمير المخاطب الذي أصبح ضميرًا ملازمًا، للضميرين الرئيسين. فالكتابة الرّوائية في (القارورة) هي التي تدفع باتجاه هذه الحوارية.

إذا كان الحوار بين الشَّخصيات في سياق اجتماعي محكوم بسلطة الأوامر والأعراف، ومنطق السَّماح لصوت دون آخر بالكلام والتعبير، فإن الحوار حتى وإن حضر – على قلَّته – في النص فإنه لا يرقى إلى إنتاج الحواريَّة، لأن المتكلمين يدخلون مجال تبادل الكلام بدون المساواة في حقوق التعبير. ولهذا، فالرّواية قد تمكنت من أن ترقى بحواريتها عبر استثمار ملفوظات المتكلمين التي ترد في المقاطع السرديَّة.

وهي حوارية بين مستويات سرديَّة: مستوى السارد الغائب الذي يتأكد مع كل تدرج سرديٍّ أنه يدخل برغبة مراقبة السَّاردة بضمير المتكلم، وتلقين معرفة حول وضع معين يخصُّ بلدًا بعينه، وقضايا محددة وفق أعرافٍ وشروطٍ سياقيةٍ، ولكن ملفوظات هذا السَّارد تخرج من سياقها الاجتماعيّ – الماديّ، وتدخل السَّياق الروائيّ – التخييليّ لتجد نفسها محكومة بمنطق مختلف يُربك سلطتها ويجعلها

تدخل في شرط استثنائيّ، وتجاورها في هذا الشرط ملفوظات أخرى يسمح لها السِّياق السَّردي بالتعبير المفتوح على قضايا مسكوت عنها.

يؤثر هذا الوضع في ملفوظات السَّارد الغائب، ويخلخل موقعه، ويدفعه باتجاه طرح السُّؤال حول راهنية موقعه. يدعم هذه الخلخلة حضور لغات مرافقة مثل: لغة المنشور[٧٧] الذي تم توزيعه في مظاهرة قيادة النساء للسيارات، ونلاحظ أن الحواريَّة قد تعمّقت في مستوى الحكي عن حدث قيادة النِّساء للسَّيارات، حيث تداخلت لغات المجتمع الرافض ولغات المدافعات عن فكرة الثَّورة على منع النِّساء من قيادة السَّيارات، ولغة السَّاردة (منيرة) التي كانت تقوم بوظيفة تهيئة مناخٍ حواريٍّ عندما تطرح أسئلة تنم عن المجتمع السعودي المحافظ، الذي لا يقبل أن يرى امرأة تقود سيارتها. ثم تطرح إجاباتها وتبريراتها وتفسيراتها للغة المنشور.

"ثلاث عشرة سيارة تقودها ثلاث عشرة امرأة، ومع كل واحدة منهن راكبة أو اثنتان أو أكثر".[٧٨]

تُمْحَى ملفوظات الغائب، بل تبتر عبر جرأة ضمير المتكلم، ويتحقق ذلك من طريقة تسريد (منيرة) لحكايات الآخرين. مثل: تسريد حكاية (ميثاء)[٧٩] التي خرجت عن سلطة وصايا ضمير الغائب. ومن شكل الحكي يتضح أن (منيرة) متعاطفة مع (ميثاء)، لأن هذه الأخيرة وإن قامت بجريمة قتل زوجها، فإن (منيرة) تجد لها العُذر في ذلك. ونفس الشيء حدث مع باقي الحكايات التي استمعت إليها (منيرة) في دار الفتيات حيث تعمل، ولعل طبيعة شخصية (منيرة) التي تملك قدرة تطويع الحكاية سرديًّا قد أثرت على وضعية السَّارد الغائب الذي يتعامل معها مرَّة بشكلٍ رسميٍّ، يكاد يتميز بالنقل الموضوعيّ للمعرفة يقول ضمير الغائب:" بينما الأخصائيّة الاجتماعية منيرة الساهي تحاول"[٨٠] وعندما يجدها وقد توغلت في تبرير ما يحدث في مجتمعها من جرائم ترتكبها النساء ضد أزواجهن ،

---

٧٧ – (رواية القارورة): ١٠٤.
٧٨ – السابق: ١٠١ .
٧٩ – السابق: ١٢٥–١٢٦ .
٨٠ – السابق: ١٣٨.

فإنه يتدخل ليحاورها وينتقدها. لكن دون أن يدخل في اصطدامٍ أو إقصاءٍ لوجهة نظرها [٨١].

والملاحظ أن ضمير الغائب فيما هو يحاور تبريرات وتحريات الأخصائية الاجتماعية (منيرة الساهي)، لا يوجه إليها خطابه بشكل مباشر، وإنما يتعامل معها ضميرًا غائبًا. ونفس الشيء يحدث مع (منيرة) ولهذا، فإن الحوارية تحدث بين الملفوظات في المستوى السردي.

كما أن الغائب يقدم، أحيانا – معرفة لا تعلمها (منيرة) تقول: " كان فأري العزيز يقضي حكماً جزائياً أثناء انقطاعه عني..." [٨٢]، مما يزكي وضعية السَّاردة (منيرة) التي يتشكَّل موقعها سرديًا داخل المجال النصي.

٣ : مشكلة اللغة .

"إذ رأى أبي أنَّ العقد في البيت وبحضور إخوتي أبرك وأجدى"[٨٣]. الخطأ : أبرك – والصواب" أكثر بركةً ".

"يخدمون الضيوف حاملين دلاء القهوة المرّة وأباريق الشاي الأحمر السادة"[٨٤]. الخطأ :دلاء وصوابه دلال، ودلات حيث تُجمَع. دلّة القهوة على "دِلال " أو " دلاّت "... تلّة ، تِلال، تلاّت/ سلّة، سِلال، سلاّت وهكذا. الدلاء هو دلو البئر بصيغة المفرد.

"وقد قمتُ أفتح الأزارير"[٨٥]. الخطأ: الأزارير – وصوابه "أزرار" لأن الزر يُجمع على" أزرار" وليس أزارير.

إلاّ إذا كان الكاتب يوظف عن عمد لغة كل يوم المحكية .

٤ : بنية الخطاب السَّردي:

---

٨١ – (رواية القارورة): ١٣٧.
٨٢ – السابق: ٩٢ .
٨٣ – السابق: ٧٧ .
٨٤ – السابق: ١٩٤ .
٨٥ – السابق: ٢٠٢ .

الخطاب السَّرديّ في (القارورة) ذو بنية تعددية مركبة من أحداث تاريخية تكمن في: "غزو الكويت وحرب الخليج الثانية، وقيادة النِّساء السَّيارات"، والأغاني، والأشرطة الدينية، الفتاوى، الصُّكوك، حوارات/كلام الشَّخصيات، مذكرات (منيرة) الشَّخصية وما تحتويه فهي النص المفتوح على احتضان متن واسع من الحكايات حكايات شعبية ،وحكايات المجاهدين، وقصص النِّساء في (دار الفتيات) ،وقصص أخواتها وإخوانها وأبيها.

تغذّي هذه الحكايات الحكاية الأساس وتعضدها، إضافة إلى اعتبارها الديوان الموسّع للحكايات، مما يؤطِّرها في جانب ضمن المدونة التُّراثيَّة، دون أن يفقدها بعد الكتابة الحداثية الرَّصينة والمنطقية، وبخاصة على مستوى التَّقديم والتَّأخير والتَّرتيب، فإنها تحوي أجناسًا لا تصرح بها كالسيرة فليس نص القارورة سوى السيرة الذاتية ل (منيرة الساهي) واليوميات والمذكرات، حيث إن مجريات الحياة اليومية تكتب وتدون ويحافظ عليها في (القارورة)، هذه التي تحيل بالرمز والإشارة على الحكاية في شموليتها .. ومثلما تحوي أجناسًا فإنها تحتضن كتابات من خارج الصيغة الأدبية، كالمذكرة الإدارية والتقرير القضائي.

٥ : نجاح الكاتب في توزيع عناصر الرواية الفنية:

نجح الكاتب في توزيع العناصر الفنية المشكلة في مجملها لمعمار الرواية التقني والفني. فالاسترجاع، والمونولوج، والديالوج رغم قصره، والتأمُّل، والوصف، كل هذه العناصر توازنت فنيًّا، ومسارات الأحداث في موضوع الرَّواية ، واتسمت بتعايش تبادليّ واقعيّ لم تطغ فيه القيمة الفنَّية على المسرود الموضوعي.

فالأسلوب أقرب إلى المباشرة، إن لم يكن مباشراً بالكلية، وهذا الاختيار اختيار فني مرتبط بطبيعة ونوعية الموضوع، فمذكرات كشف الخديعة في العمل لاتستدعي صيغة خطاب حكائي ولاشعري بل واقعي متقشِّف ومباشر.

لقد بدت لغة الرواية متناهية في الدقة الدلالية، يتراوح فيها التصوير المشهدي التفصيلي، وضبط البعد الدلالي للفظة في سياقها النصي (في حديث منيرة عن القارورة مثالاً) ، وبدت محايدة في تعبيرات الشَّخصيات، ووصفية من

جهة السرد (وصف الأمكنة). فيما تنَّوعت الصِّياغات اللُّغوية لمشاهد النصّ، وأحداثه، ما بين التعبير المجازيّ، واستثمار طاقات الجملة الفعلية بشكلٍ كبيرٍ، في تزويد الحركة المشهدية بإيحاء واضح. ومع سكون مكان المشهد الروائي وثباته واحتلال الصَّمت علامة فارقة في بنية شخوصه، اتجه السارد إلى الاستئثار كثيراً بخط الوصف، مقارنة بالحوار، وهو (وصف) يبدو منسجماً مع الفضاء النصي، ومستوعباً لإمكاناته وطاقاته الكامنة، ومعبراً عنها. ومفصلاً لتلك الطاقات العضوية، وفق قوانين تفضي إلى تكوين التعبير اللغوي الذي يتسلل من الأبسط إلى الأعقد، ومن الوصف اللازم بالتوالي إلى التنامي.

ويحقق ارتباط اللغة بالحدث في (رواية المحيميد) ضمان عدم الانزياح للشعرية الطاغية التي تفقد النص الروائي، أهم شروطه وهو التنامي الحدثي الواعي والمتجانس على مستوى التوالد الحكائي وتعرية التجربة الحياتية بأبعادها الذاتية والموضوعية .. وهو ما ظهر في المستوى التخييلي الذي شكلته اللغة، لمغزى جمالي، يشير إلى رؤية الكاتب وتقصيه لأجزاء الحدث، والتقاطه باللُّغة الناقلة له، والمشيرة إلى مناخاته. إن دلالة اللغة عند (المحيميد)، وظفت بشكل يعبر عن دلالتها النَّفسية لدى الشخصيات، الذين يستبطنون عبر الكاتب المعاني النفسية والثقافية والاجتماعية في المشهد النصي.. ولذلك ظلَّ بمنأى عن أسلوب التفسير المباشر، إلى حيوية التخاطب الحواري، واحتواء لحظات الانفعال النفسي للشَّخصيات .. بوصفها مرحلة وعي، لا تنجزها إلا لغة الوصف، التي تحدد إفضاءات الموقف النفسي ومعالجته ، وتنامي حضور الشَّخصية الرَّوائية ، في مستويات للاستبدال، والانتقال، والتحول، في فضاء كل شخصيَّة ، والتي ظلَّت بدورها محكومة بلغة تأخذ شكلاً بيوجرافيًا يُمكِّنُها من الحديث المصاغ بطرائقَ تعبيرية تنفرد بها خطابات كل شخصيَّة.

كما يأتي رمز العنكبوت في الرواية يغزل من الكلمات مصيدة ينصبها أمام فريسته المستهدفة. هذا ما يفعله حسن العاصي، كانت خيوط العنكبوت التي غزلها هذا الدجَّال ببراعة، هي التي أوقعت منيرة في شباكه، بإعطائها من طرف اللسان حلاوة، والمحدِّث اللبق الجذَّاب، الذي كما كان يدَّعي – تلاحقه النساء من كل حدب وصوب.

القارورة كتابة روائية تسترسل في سرد حكايتها بدون تشظٍ، غير أنها لا تخضع للرؤية السَّردية الواحدة، ولا يسردها سارد واحد ووحيد، وإنما تعرف في تكوّنها حالة تناوب سردي، تظهر من خلال لغة واضحة خالية من التعقيد والدِّيكورات والمؤثِّرات الفارغة. لا حشو في لغته ولا زيادات أو ثرثرة. يختار ويصفُّ كلماته في جُمَله المتقنة الصِّياغة.

تتميز الرواية بانسيابية السرد، فهي تزخر بقدرة هائلة على التشريح الواقعي لتفاصيل الزيف التي يعج بها المجتمع العربي، والكشف الجريء لمواقع الالتماع داخل التجارب الإنسانية وما يشوبها من تشويه وتناقض وازدواجية ونفاق اجتماعيين.

لا تخلو الرواية من الشاعرية، كما أن الكاتب ذو اطلاع شاسع وشمولي على التجارب الإنسانية بكل تفاصيلها الصغرى والكبرى، بحيث أنه يطلق العنان لرواته كي ينفذوا إلى أقاصي الذات الإنسانية قصد استجلاء خباياها، منطوقها ومضمرها، ظاهرها ومستورها، موظفاً كل ما يتيح له إلمامه بطرائق السَّرد وتقنياته ومشغلاً كل ما تراكم في ذاكرته من وسائط الخطاب السَّردي، حاشدا رؤاه ومعارفه وفلسفاته تجاه الكون والقيم، مازجا لتركيبة الذات بما يلتبس بها من علائق المحيط بشتَّى تجلياته.

نجح (يوسف المحيميد) في كشف تناقضات مجتمعاتنا نجاحاً باهراً. كشف هذه التناقضات المتعدِّدة المستويات والأشكال كشفاً جريئاً.

٦ : التضمين في الرواية :

١- تضمين السرد مقولة : "الحبُّ وسيلته الحرب " لـ(فريدريش نيتشه) على لسان الكاتب[٨٦].

٢- تضمين السَّرد بيتاً شعرياً قديمًا مجهول قائله :" يا من علشان أسفله دندش أعلاه .. ويا من خرم خشمه علشان خرّه " وقد جاء التضمين على لسان جد (منيرة الساهي)[٨٧] .

٣- تضمين السَّرد بأسماء مجموعة من الممثلين وهم (صفية العمري)، و (يحي الفخراني)، و(حسين فهمي)، ومجموعة مطربين، ومقاطع من أغانيهم، وهم (محمد عبده)، (عبدالمجيد عبدالله)، (علي الأحسائي)، (أم كلثوم)، و(سميره توفيق) [٨٨].

٤- تضمين السَّرد بأسماء مجموعة من لوحات الفنَّانين الأوربيين المشهورين لوحة الحصاد للرسام الهولندي (فان جوخ)، والصيّاد للرسام الألماني (بول كلي)، وللرسَّام الأسباني (بابلو بيكاسو) امرأة تجلس على الشاطئ، وقد جاءَ التَّضمين على لسان البطلة[٨٩].

٥- تضمين السَّرد بأسماء بعض الشعراء (نزار قباني، ابن الملوح، كثير عزة)، وقد جاء التَّضمين على لسان البطله[٩٠].

٦- تضمين السَّرد بجزء من قصيدة نزار قباني "أنت لستِ امرأةعادية إنك الدهشة والتخمين" [٩١].

٧- تضمين السَّرد باسم قارئ معروف(عبد الباسط عبد الصمد)، وقد جاء التضمين على لسان الراوي [٩٢].

---

٨٦ - (رواية القارورة) : ٧.
٨٧ - السابق: ٨٦ .
٨٨ - السابق : ٣١- ٦٣-٨٠ -٩٢- ١٠٤-١١٠-١١٤-١٢٩- ١٧٤ - ١٧٥ - ٢٢٧.
٨٩ - السابق: ٢٣٠ .
٩٠ - السابق: ٢٦-٢٧ .
٩١ - السابق: ٢٧
٩٢ - (رواية القارورة): ٩ .

٨- تضمين السَّرد بأسماء روائيين وأسماء روايات أجنبية، مدار الجدي لـ(هنري ميللر) الروائي والرسام الأمريكي، والروائية التشيلية (إيزابيل الليندي)، والكاتب الروسي (دوستويفسكي)، وأسماء شخوص الروايات الروسية، (إيفان المجنون، ودمتري، وأليوشا). وقد جاء التضمين على لسان الراوي[٩٣].

٩- تضمين السَّرد بقوله – سبحانه وتعالى-: {وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم}[٩٤]، وقد جاء التضمين على لسان الأم[٩٥].

١٠-تضمين السَّرد بأحد الأمثال العربية:" المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين" وقد جاء التضمين على لسان الأم[٩٦].

١١- تضمين السَّرد بيتاً شعرياً لأبي القاسم الشابي:
"ومن يتهيّب صعود الجبال.... يعش أبد الدهر بين الحفر"وقد جاء التضمين على لسان الاخ محمد[٩٧].

١٢- تضمين السَّرد بالحكم: "نعمتان مجحودتان، السلامة في الأبدان، والأمن في الأوطان" وقد جاء التَّضمين على لسان الأب[٩٨].

١٣- تضمين السَّرد ببعض الأدعية: "الله يكفينا شرّ من فيه شرّ " و"لا حول ولا قوة إلا بالله" [٩٩].

١٤- تضمين السَّرد بالأبيات والأغاني الشعبية [١٠٠].

١٥- تضمين السَّرد بالأساطير والحكايات الشَّعبية كذكر (عفريت المصباح السحري) وذكر(أسطورة أخت التاجر الجوال) التي تزوجت من الجنِّي، وقد جاء التضمين على لسان البطلة [١٠١].

٩٣- السابق : ٦٣ – ٦٤ .
٩٤ – سورة البقرة الآية: ٢١٦.
٩٥ – (رواية القارورة): ٢٠٠.
٩٦ – السابق: ٢٢٤.
٩٧ – السابق: ٧٢ .
٩٨ – السابق: ١١١ .
٩٩ – السابق: ٤١ .
١٠٠ – السابق: ٤٣- ١٥٠ .

١٠١ - (رواية القارورة): ٢٨ - ٦١ – ١١٨ .

١٦- تضمين السَّرد باسم قابيل وقد جاء التضمين على لسان الراوي[١٠٢].

١٧- تضمين السَّرد بالحكاية الشعبية حكاية الراعي الصغير ذي المزمار [١٠٣] .

كما تسربت إلى لغة السَّرد بعض المفردات الأجنبية، التي كُتِبت كتابة عربية(سبيكر، الكومدينو، البيور سلك، سكود، باتريوت،كابوتشينو، الكلاشينكوف، مودموزيل) أوعبارات كتبت باللغة الإنجليزية (what alovely eyes) .

وفي الرواية تظهر بعض المفردات من اللهجة السعودية، والمصرية، واليمنية، والكويتية وهي غير ضارة بالسِّياق الروائي، ولا مشوهة للحوار، ولا معطلة للفهم.

ومن هذه اللهجات على سبيل المثال لا الحصر:

اللهجة المحلية السعودية :

"وش تسوّين ياميمتي ؟ "[١٠٤] .

"يااااربي ! وش فيكم كداااا ! بس تنكدوووووون على الواااحد !خلوني نااااايمه !"[١٠٥].

اللهجة المحلية المصرية:

١ – " لا ..لا .. لا! الله! دي حاجة مش ممكنة ! وحياتك دي حاجه تجنن!"[١٠٦] .

اللهجة اليمنية:

١ – " فك الحرمة ياملعون ! فكها جنّي شلَك"[١٠٧] .

اللهجة الكويتية :

١ – "انتِ يا أم جوتي بني" [١٠٨] .

---

١٠٢ – السابق: ١٢٦ .
١٠٣ – السابق: ١٧٨.
١٠٤ – السابق : ٤٢ .
١٠٥ – السابق: ١٥٢.
١٠٦ – السابق: ٢١٣.
١٠٧ – السابق: ٨٣.
١٠٨ – السابق: ٨٣.

رابعًا : علاقة البطل باللغة في الرواية الرابعة : (نزهة الدلفين)

١ : تعدد أصوات السَّرد الروائي:

في نزهة الدلفين تتعدد أصوات السرد الروائي .. فلكلٍّ من الشخصيات الثلاث صوته .. الكاتب أيضًا له صوت خاص به. لكن القارئ سيجد تداخلاً في السَّرد بين الشَّخصيات، إذ إن الفقرة الواحدة يشترك فيها أكثر من طرف، ولعلّ البناء الدرامي للِّرواية، وما يتسع له من تدفق في التداعيات، جعل من تلاحق السَّرد وتداخله ضرورة تقنية يقتضيها الشَّكل الفني للِّرواية. ومما جاء لتعريفنا بآمنة نقرأ: أمها جاءت من مدينة بهلا (صوت الراوي) كانت أمي جميلة جداً، قالت (آمنة) وهي تقاسم (خالد اللحياني) رغيفا (آمنة والراوي)، ولكن إخوتي جعلوا منها ساحرة (عودة إلى آمنة) [١٠٩].

لقد عوَّل الكاتب في الرواية إلى البحث عن الخيالي في الشيء الواقعي، وهذا الخيالي هو الاحتفاء بتخيل الأيدي المتشابكة لتكون كالدلفين العابث، الشبق، الباحث عن الحب، والمتعة في ذات الوقائع المراوغة التي حفل بها النص ونسيجه السَّردي، حيث تكررت كلمة الدلفين – بوصفها مفردة دالة بطريقة مكثفة – في مناطق كثيرة من النصِّ، عند التعبير عن التَّلاحم العاطفيّ، والشبقيّ خاصة في لقاءات كل من (خالد) و(آمنة) في أماكن كثيرة ، في سيارة الأجرة عند ذهابهم إلى حي الحسين،[١١٠] عند دخول المتحف البحري، [١١١] عند خروجهم من الفندق تجاه النيل، وسيرهم بشارع إدجوار رود بلندن، [١١٢] عند مشاهدتهم لفيلم تايتانك[١١٣] حتى في تراسلهما عن بعد [١١٤] كانت كلمة الدلفين هذا المعنى الدَّال، وهذه الشفرة بينهما هي محور هذا التَّراسل والتَّخاطب العاطفي ، والرَّمز الجامع والجامع لمشاعرهما المتدفِّقة المتَّقدة.

١٠٩- (رواية نزهة الدلفين): ٢٤.
١١٠ – السابق: ١٣.
١١١ – السابق: ٢٢-٢٣ .
١١٢ – السابق: ٣٨-٣٩ .
١١٣ – السابق: ٤٠-٤١ .
١١٤ – السابق: ٢٨.

وفى أماكن كثيرة، أيديهما هما المتحاورتان، والعابثتان والمعبرتان عن المراوغة اللتان يجيدان اللعب بهما، حتى في لحظات صمتهما، كانت شبقية الصَّمت هي الدفقة الزاعقة خلال مواقفهما العاطفية المتواترة ويمكن أن نستشف ذلك من قوله: "في سيارة الضيوف جلسا معًا في المقعد الخلفي، حيث ألقى يده دون قصد في المساحة بينهما على مرتبة الجلد داخل سيارة الكابريس الكحلي، بينما رمت دلفينها لأول مرة قرب يده، كأنما أحدهما صيّاد يرمى سنّارته و ينتظر، كانت المسافة بينهما لا تزيد عن مليمترات معدودة، أنفاس الدَّلافين الساخنة تفضي بشيء سرّى وسحري، كان التَّخاطب بينهما صامتًا"(١١٥).

في هذا المقطع من النص نلحظ تركيز الكاتب على هذه المفردة المتكررة، والمُلِحَة في الحضور، حيث نجدها تظهر في أكثر من مشهد، وأكثر من فصل لتعبر عن الواقع الممتزج بتخييل خاصّ يُستخدم لإبراز وجهة نظر الكاتب في تجربته السَّردية، وفى التيمة الحكائية الأساسية في النص، والمعبرة في الاتكاء عليها عن العلاقة الأزليَّة بين الرَّجل والمرأة، والدليل على ذلك أن الكاتب قد صدَّر بها النَّصَّ في عتبته الأولى من خلال: أولاً : العنوان .وثانيًا حين اجتزأ من كتاب: "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات " للإمام العالم زكريا القزوينى هذا المقطع وصدر بها نصه الروائي: "الدلفين حيوان مبارك إذا رآه أصحاب المركب استبشروا وذلك أنه إذا رأى غريقًا في البحر ساقه نحو الساحل، وربما دخل تحته وحمله، وربما جعل ذنبه في يده ليمشى به إلى الساحل، وقيل: له جناحان طويلان فإذا رأى المركب تسير بقلوعها رفع جناحيه تشبيها بالمركب، وينادى، وإذا رأى غريقًا قصده ". لذا كان الدلفين هو الدلالة التي أراد بها الكاتب التعبير عن ماهيَّة النَّصِّ بأكملهِ. فهذا الحيوان البحري النبيل المُبهج والخفيف الظل سرعان ما يتحول عند (المحيميد) إلى رمز أو أكثر من رمز ومن أبرزها الرمز الجنسي . المشكلة ليست في هذا التحول وقد قدمه (المحيميد) بصيغ أدبية حسنة تكمن في تكرار كلمات الدلفين مفردًا ومثنًى وجمعًا وباستمرار. ولعل الروايّة بأبعادها التخييلية، والواقعية التي جاءت عليها، واعتمادها على شاعرية اللغة في سردها،

١١٥- (رواية نزهة الدلفين): ٢٢.

باعتماد الشخصيات ذاتها: (الشخصية الشاعرة المتوهجة الباحثة عن الحب، والشخصية الناقدة المتوازنة في ممارساتها ، وشخصية المرأة العاشقة والمعشوقة، التي تعيش حقيقتها وسط هذا المناخ الصاخب الغرائبيّ الخاص، وسطوة المراوغة السَّردية داخل تجريبية النص، والمنسحبة على طبيعة الحدث الذي ليس له وجود، والاستعاضة عنه سرديًّا بمراوغة الشَّخصيات وصخبها، والمواقف المتحلقة حول طبيعة الشَّخصية ذاتها، وشفرة الدلفين المفردة المركزية بغموض معناها الرَّمزي ، وتشابك الواقعي والحلمي، وتداخل الأزمنة ، وتفتيت طرائق السَّرد، كل هذا سمح لآلية السَّرد ، ونَسَقه الخاص بنوع من المراوغة فى النَّسيج العام للنصّ.

كما نجد الوصف المسهب لكل ما ورد في نسيج الرواية من أمكنة [١١٦]، وممارسات [١١٧]، ووقائع[١١٨]، وأساطير، وموروثات[١١٩]، وخبرات خاصة، طالت شخصيات الرواية الثلاث ، بأبعادها النفسيَّة والجسديَّة وأصداء سيرتها الذاتية، وفي وصف اليد نجد أنفسنا، عند وقفة وصفية زاخرة بالمعاني والدّلالات ، وعلى امتداد صفحتين: الأيدي ذات اللغة ، الأيدي ذات التاريخ، الأيدي التي تعطي وتبذل، الأيدي التي تأخذ في الخفاء... الأيدي التي حملت البندقية.. الكاميرا... القلم.. وقلماً يصادق على وثيقة الإعدام.. واخترعت قنبلة ذرية... ووقعت اتفاقيّة مع عدو... الأيدي ذاتها ضاجعت بعضها بعضا عارية، واقترفت الإشارات نفسها، العرض والقبول والإيجاب... [١٢٠].

إن اتخاذ الكاتب لكلمة (الدلفين) رمزاً وإشارة لغوية، أتاح له فرصة القفز على الرقابة، وبما أن الدلفين يعيش في البحار، يتفنن الكاتب في استحضار كل ما له علاقة بالبحار والمحيطات، بحيث يجعل هذه المفردات تتسلَّل إلى داخل روايته دون افتعال، ولا أدلّ على ذلك من قصة (التايتنك) الفيلم الشهير.

١١٦- (رواية نزهة الدلفين): ٣٨- ٥٤- ٥٥-٥٩- ٧٨ -٨٢.
١١٧ - السابق : ٧٦.
١١٨ - السابق: ٨٤ .
١١٩ - السابق: ٤٢- ١٠٧.
١٢٠ - السابق: ١٢٥.

تجمع الرواية بين الكثير من الحكايات فتجيئنا على شكل عملياتِ تـــذكُّر ؛ ذكريات، أخبار؛ رسائل الكترونية وهاتفية، تداعيَّات، استرجاع ، إرجاع ، وصف، توصيف. إنَّما مغمَّسة بماء السرد، وفي لقطاتٍ سينمائية مقرَّبة وكأنَّ (المحيميد) يكتب بمجهره، ليطلعنا على مشاعره الساخرة الساخطة بمخيلته اللفظية فيسحرنا، صورةٌ فيها اجتراءٌ على الشَّكل التقليديَّ ــ فهو في (نزهة الدلفين) يكتب بحريـــة فيجمعُ التصوير مع التحليل إلى السخرية .

٢ : اللهجات التي استخدمها (المحيميد) في روايته:

تظهر في الرواية بعض المفردات مـــن اللهجـــة المحليـــة الســـعودية ، والمصرية ، والعراقيه ، والخليجية .

اللهجة المحلية السعودية:

١- "بعد معك ورد ! ... يعني نبيع الماء في حارة السقائين !"[١٢١].

٢- "والله لو معنا درابيل ما شفنا الدور السابع! ، ضحك الملازم: هذي أوامر، الله يرضى عليك!"[١٢٢].

٣- "تأخرت يا بابا! أناديك كثيراً وما تسمع "[١٢٣].

٤- "بابا .. آكل بطاطا ؟ عيب يا حبيبي تمدّ يدك قبل الضيوف ! ممكن بابـــا أطلب أغنية ؟ يا شاطر لا توسخ ملابسك!"[١٢٤] .

اللهجة المحلية المصرية :

١- " إوعى ، لحسن يقع !" [١٢٥].

٢- " تدندن بلهجة مصرية : بلاش تبوسني في عيني .. دا البوســـة في العين تفرق."[١٢٦].

اللهجة العراقية :

١٢١- (رواية نزهة الدلفين): ٦١ .
١٢٢- السابق: ٨٣-٨٤ .
١٢٣ - السابق: ٩٥.
١٢٤ - السابق: ١٢٠.
١٢٥ - السابق: ٤٨.
١٢٦ - السابق: ٦٨- ٧١- ٨٩.

١ – "شغّل بطاقتك !أكو ماكينة صوبك !" [١٢٧].

١٢٧ – السابق: ٣٥.

اللهجة الخليجية :

١ – "لا تخوّفني جذي!يقول بلهجة خليجية: ولا يهمك أطرَّش لك المسج أول ما توصل لحدِّ موبايلي"(١٢٨).

٣ : التضمينات التي اشتملت عليها الرواية:

احتوت لغة الرواية تضمينات متعدِّدة كاشفة عن ثقافة المؤلف وتكوينه المعرفيّ الزاخر.

١- تضمين السَّرد بذكره قولاً للإمام العالم زكريا القزويني: "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات وقد جاء التضمين على لسان الكاتب.

٢- تضمين السَّرد بالأدعية مثل: " اللهم اشف أنت الشَّافي! وقد جاء التَّضمين على لسان الأم(١٢٩).

٣- تضمين السَّرد باسم مذهب ديني كالمذهب "الصوفي " وقد جاء التَّضمين على لسان الرَّاوي(١٣٠).

٤- تضمين السَّرد باسم فيلم شهير مثل: "تايتنك" وقد جاء التّضمين على لسان آمنة المشيري(١٣١).

٥- تضمين السَّرد باسم الممثل الأمريكي الشهير: " ليوناردو دي كابريو" وقد جاء التضمين على لسان آمنة المشيري(١٣٢).

٦- تضمين السَّرد بالأساطير كأسطورة الإمبراطور الفرنسي (شارلمان) وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي(١٣٣).

٧- تضمين السَّرد بأقوال من الإنجيل (سفر أيوب) " إن تكلمتُ لم تمتنع عنَّي كآبتي ، وإن سكتُ فماذا يذهب عني " وقد جاء التَّضمين على لسان (خالد اللحياني)(١٣٤).

---

١٢٨ – السابق: ١١٦.
١٢٩ – (رواية نزهة الدلفين): ٣٢ .
١٣٠ – السابق: ٣٤ – ٥٣ – ١٠٥ .
١٣١ – السابق: ٤٠ .
١٣٢ – السابق:٤١ .
١٣٣ – السابق: ٤٢ – ١٠٧.
١٣٤ – السابق: ٥٠ .

٨- تضمين السَّرد بأغنية (مارسيل خليفه) مخزن الهمّ وقد جاء التَّضمينُ على لسان(خالد اللحياني)[١٣٥].

٩- تضمين السَّرد بأسماء الممالك القديمة اللِّحيانيين والأنباط، وقد جاء التضمين على لسان الراوي[١٣٦].

١٠- تضمين السَّرد بأسماء شعراء (محمود درويش) و(سعدى يوسف) وقد جاء التَّضمين على لسان البطل (خالد اللحياني)[١٣٧].

١١- تضمين السَّرد بأسماء فلاسفة وكتاب فرنسيين قرأ لهم (أحمد الجساسي) وتأثر بهم (دريدا) و(فوكو) و(باشلار) و(بارت)، و(نيتشه) الالماني[١٣٨] .

١٢- تضمين السَّرد بأسماء روائيين قرأ لهم (أحمد الجساسي) وهم (بورخيس) الارجنتيني، و(كونديرا) التشيكي .[١٣٩]

١٣- تضمين السَّرد بأسماء سياسيين منهم : (أيمن نور)، (الحريري) ، (حسني مبارك) وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي، و (أحمد الجساسي)[١٤٠] .

١٤- تضمين السَّرد بأسماء شاعران فرنسيان (رامبو) ، و (فرلين) وقد جاء التضمين على لسان خالد اللحياني[١٤١].

١٥- تضمين السَّرد بمصطلح البوهيميين الذي يطلق على أي إنسان يميل إلى العيش بنمط حياتي غير مألوف ، وقد جاء التَّضمين على لسان (خالد اللحياني)[١٤٢] .

١٦- تضمين السَّرد بمقاطع أغاني شبابيه مثل :" علي صوتك ..علي صوتك .. بالغنا " وقد جاء التضمين على لسان الأبطال الثلاثة ، "عشان أصالحك وأرضى عليك" ، و " حبيبي بسمته تشبه الضي " وقد جاء التَّضمين على

---

١٣٥ - السابق: ٥٤ .
١٣٦ - السابق : ٥٩ .
١٣٧ - السابق: ٦٣ .
١٣٨ - (رواية نزهة الدلفين): ٦٨ - ٩٠- ٩١-١٣٥ .
١٣٩ - السابق: ٩١ .
١٤٠ - السابق: ٥٤ -٧٨- ٨٩ .
١٤١ - السابق: ٨١ .
١٤٢ - السابق: ٨١ .

لسان (خالد و آمنة) " حبيبي قرَّب" وقد جاء التضمين على لسان (حاملة الدف)[١٤٣] .

١٧- تضمين السَّرد بمقاطع أغاني شعبية خليجية مثل : "هيلا يارمانه ، الحلوه زعلانه " وقد جاء التضمين على لسان أخو (أحمد الجساسي)[١٤٤] .

١٨- تضمين السَّرد باسم الممثله الإنجليزية (كيت وينسلت) وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[١٤٥].

١٩- تضمين السَّرد باسم الفنانة اللُّبنانية (نانسي عجرم) ،وقد جاء التَّضمين على لسان (أحمد)[١٤٦].

٢٠- تضمين السَّرد باسم حزب الإخوانيين القياديين وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[١٤٧] .

٢١- تضمين السَّرد بأسماء قادة المسرح الغنائي الرحابنة وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[١٤٨].

٢٢- تضمين السَّرد باسم القارئ (عبد الباسط) وجاء التَّضمين على لسان (أحمد الجساسي) [١٤٩] .

٢٣- تضمين السَّرد بأسماء فنانين عرب قدماء وهم (فيروز) و(عبد الحليم) و(أم كلثوم) و(فريد) و(أحمد عدوية) و (بهاء سلطان) وقد جاء التَّضمين على لسان (خالد اللحياني) [١٥٠] .

٢٤- تضمين السَّرد باسم أحد فنون الرقص (الباليه) وقد جاء التَّضمين على لسان (آمنة) [١٥١].

---

١٤٣ - السابق: ٢٠-٨٦-٨٨ - ١١٠ -١١١ .
١٤٤ - السابق: ٩٥ .
١٤٥ - السابق: ٨٩ .
١٤٦- السابق: ٨٩ .
١٤٧- (رواية نزهة الدلفين): ٩١ .
١٤٨ - السابق: ٩٢ .
١٤٩ - السابق: ٩١ .
١٥٠ - السابق: ١٩- ٩١- ٩٨ - ١١٤ .
١٥١ - السابق: ١٠٥.

٢٥- تضمين السَّرد بحكايات عن السلف وقد جاء التَّضمين على لسان (خالد اللحياني)[١٥٢] .

٢٦- تضمين السَّرد بأسماء الفراعنة (آمون) و(أخناتون) و(رمسيس) و(حوريس) وقد جاء التَّضمين على لسان (خالد اللحياني)[١٥٣].

٢٧- تضمين السَّرد باسم أحد القضاة وهو (الفاضل) وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[١٥٤] .

٢٨- تضمين السَّرد باسم الجنرال الفرنسي (كليبر) وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[١٥٥] .

٢٩- تضمين السَّرد باسم الثائر العربي : (سليمان الحلبي) على لسان الراوي[١٥٦] .

٣٠- تضمين السَّرد باسم العالم (ابن ميمون) في الطب وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[١٥٧].

خامسًا : علاقة البطل باللغة في الرواية الخامسة : (الحمام لا يطير في بريدة):

١ : حول عنوان الرواية:

بالاطلاع على عنوان الرواية نجد الكاتب يُسند إلى (الحمام) عبارة (لا يطير) وهذا يتنافى مع طبيعته، فالعلاقة بين المسند والمسند إليه غير طبيعية. وإذا كان الفعل (يطير) يدل على الحركة، والتحليق، والحرية، فإن عدم طيران الحمام يشير إلى فقدان الحرية، والعلاقة الخارجة عن طبيعة الأشياء، وهذا الأمر يحصل في حيّز معين هو القرية (بريده) التي تكتسب بعداً دلالياً ورمزياً يتخطى المكان المحدود جغرافياً إلى ما هو أوسع.

---

١٥٢ – السابق: ١١٨ .
١٥٣ – السابق: ١٢١ .
١٥٤ – السابق: ١٢٥ .
١٥٥ – السابق: ١٢٥ .
١٥٦ – السابق: ١٢٥ .
١٥٧ – السابق: ١٢٥ .

هذا العنوان يجد ترجمة له في أحداث الرواية بوقائعها، وذكرياتها، وبالعلاقات التي تقوم بين شخصياتها المختلفة. ظل (الحمام) يرد في ذهن (فهد) لاحقًا ، ويجده في رسوماته، ويعثر على ريشه فوق ثوبه في مواقف عصيبة [١٥٨] وكأن دلالة هذين المكونين تبدو مختلفة ؛ ف(بريده) لا تعني المكان المعروف بقدر ما ترمز إلى البيئة السعودية بصورة أشمل بما فيها من خصائص ذاتية، ويرمز (الحمام) إلى ما يوحي به الانعتاق من هذه البيئة بما فيها من قيود وعراقيل لا يستطيع أن يعيش فيها الحمام بحريّة وسلام.

٢ : المزاوجة بين الوصف والسرد:

تتكرر في الرواية بعض المشاهد السردية بين وحدة وأخرى ، كمشهد التجوال في السيارة، وتسمية الأماكن، والشوارع، والأحياء، التي تمر بها، أو مشهد اللقاء بين (فهد وطرفة) ، فالرواية تحفل بالتفاصيل وترصد الجزئيات في حالتي الوصف والسرد.

على أن بعض التفاصيل ربما أوحت بما يناقض الواقعية ، كالحرص مثلاً على تصوير شكل حقيبة الفتاة: (طرفة) ووصف الرسمة التي عليها وما يتدلى منها من خيوط..إلخ[١٥٩]. ربما يشعر القارئ أن ثمة إيقافًا متعمدًا للسرد يراد منه غاية فنية أخرى. ومنها تصوير أزيز الباب الخشبي لجدّه في قرية المريدسية في بريدة على أنه كان مدعاة لثورة أهل القرية على الجد وإجباره على خلع الباب أو معالجته تلافيًا لصوت الباب الذي يشبه صوت الموسيقى[١٦٠].

رجع الكاتب إلى كثير من الوثائق التي تناولت قضايا مختلفة ترتبط بجذور التَّطرف الدِّيني، والتناسل العجيب لهذا التيار قبيل موقعة السبلة، وحتى التفجيرات الإرهابية الجديدة، مروراً بحادثة الحرم المكي على يد جماعة الإخوان المسلمين، والجهاد في أفغانستان. بالإضافة إلى استخدام وثائق صحفية حديثة[١٦١] على شكل أبحاث مقتضبة تناولت ما يدور داخل المجتمع السُّعودي من أوهام وخرافات،

---

١٥٨ – (رواية الحمام لايطير في بريدة): ١١٢، ٣٠٥ .
١٥٩ – السابق: ٢٧٧ .
١٦٠ – السابق: ٣١٧. طبعًا واضح أن السبب هو الخوف من حرمة الموسيقى .
١٦١ – (رواية الحمام لايطير في بريدة): ٥٥ ، ٣١٠ ، ٢٢٧ .

تحتل شعبية واسعة لدى العموم، دافعة بفئات هائلة من المجتمع إلى مساحات مظلمة في ظل التطور التكنولوجي الهائل.

تزخر الرواية بالمقاطع الآسرة، منها مثلاً: ذلك المقطع الذي يتحدث عن قضية الحرم المكيِّ الشَّريف التي وقعت أحداثها عام ١٩٧٩ م،(١٦٢) ومشاهد الجولات اللَّيلية بالسَّيارة للوصول إلى مكان آمن للدَّردشة والابتعاد عن الرقيب، تأمُّلات الابن في ألبوم العائلة السعيدة قبل حلول الكارثة.(١٦٣)

يرصد الروائي (يوسف المحيميد) في روايته التحولات البنيويَّة للمجتمع السُّعودي، وآثارها في تكوين شخصية الفرد الذي يعيش اغتراباً عن محيطه بسبب أشكال التسلُّط المتعدِّدة.

ومثلما احتوت الرواية على أجناس أدبية من حكايات وقصص، فإنها احتضنت كتابات من خارج الصيغة الأدبية، كالأخبار الصحفية ، ورسائل الإيميل، ورسائل الجوال، والفتاوى (١٦٤).

٣ : اللهجات التي وردت في الرواية :

وفي الرواية تظهر بعض المفردات من اللغة العربية الفصحى، كما تظهر اللَّهجة السُّعودية، والحجازيَّة، والمصريَّة، والفلسطينيَّة، والأردنيَّة، وهي متناسبة مع السِّياق.

اللهجة السُّعودية:

١ – "فهد . والنعم ! والنعم بحالك "(١٦٥).

اللَّهجة الفلسطينيَّة :

---

١٦٢ – السابق: ٤٥، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ .
١٦٣ – السابق: ١٢٢ ، ١٢٣ .
١٦٤ – السابق: ٥٥– ١٥٧–١٨١– ٢٢٧ – ٢٣٣ – ٢٣٤ – ٢٤٩ – ٣١٠ – ٣١٤ – ٣٣٧.
١٦٥ – السابق :١٥ –٩٠ - ١٠٣ -١٠٧- ١١٣– ١١٦– ١١٩– ١٢٨– ١٦٦– ١٦٧– ١٨٣– ١٨٦–

١ – "ابعتلك طلقة حب، وقذيفة أشواق، وعبوة حنين، وسيارة مفخخة بالورد والياسمين "[١٦٦] وهذه الألفاظ تتطابق والواقع الفلسطينيّ.

اللّهجة الأردنيَّة:

١ – "شو بيريدوا؟ "،" شو هالحكي، معرفتي بك ستة أشهر ورجولتك بتكفي؟"[١٦٧]

اللغة العربية الفصحى:

١ – "مابك ياعكرمة؟ هل تترك الأمر لقريش وأذنابهم" [١٦٨].

اللّهجة الحجازيَّة :

١ – "هلا! ضايقوني الشباب دول!"، "أووه كثير مرة! أنت فين دحين؟" [١٦٩].

اللّهجة المصريَّة:

١ – "مش أحسن لو شفنا له وحده مصرية صغيرة وفرفوشة وبنت بلد يا شيخ ياسر...بدل التعب والبهدلة مع وحدة عيّانه بحاجة لأولادها مش لجوز!"[١٧٠].

كما استهل (المحيميد) كل جزء من أجزاء الرواية [١٧١]بتضمين نصٍّ يومئ إلى محتوى الجزء.

في رواية الحمام، نلمس كيف تترك الأحداث وهواية البطل بصمتها على لغة الرواية، فتتسلل إليها أسماء الكتب، والأحزاب الدينية، والآيات القرآنية، والأحاديث، وأسماء اللوحات الفنية، وغيرها كثير.

٤: التضمينات التي احتوت عليها الرواية:

١– تضمين السَّرد بأسماء الرّوايات الأجنبيَّة التي اطلع عليها البطل (فهد السفيلاوي) و التي قرأها الأب (سليمان السفيلاوي) "رواية القبلة المرسومة

---

١٦٦ – السابق: ٦٠ .
١٦٧ – (رواية الحمام لايطير في بريدة) : ١٦ – ٨٠ – ١٣٤ – ١٤٨ –٢٣٧ .
١٦٨ – السابق: ١٠٠ .
١٦٩ – السابق: ١٤٥– ١٤٩– ١٥٢ – ١٥٣– ١٧٧ – ١٧٨ – ١٨٠ .
١٧٠ – السابق : ١٧٠ .
١٧١ – السابق: ٧ ، ٦٩ ، ١٢٩ ، ١٧٣ ، ٢٢٩ ، ٢٥٩ ، ٢٨٧ ، ٣٢٣ .

لـــ(إليزابيث هـــايكي)، (دوستويفســـكي)(الجريمة والعقـــاب)، و(الأبلـــه)، و(المراهق)، و(الأخوة كارامازوف)، و(بوذا الضواحي لحنيف قرشي)[١٧٢].

٢- تضمين السَّرد بالدعاء " اللهم إنا عبيدك، بنو عبيدك، بنو إمائك "وقد جـــاء التَّضمين على لسان (طرفة)، كما ضُمِّنت الرواية بأدعية متنوعة على لسان البطل (فهد)، وشخصيات الرواية[١٧٣].

٣- تضمين السَّرد بآيات قرآنية مثل قول الله سبحانه وتعالى: { فإذا ركبوا في الفلـــك دعوا الله مخلصين له الدين فلما نجاهم إلى البر إذا هم يشركون}[١٧٤]، وقد جـــاء التَّضمين على لسان (رجل الهيئة)، وقوله تعالى: {فانكحوا مـــا طـــاب لكـــم مـــن النساء، مثنى وثلاث ورباع }[١٧٥]، وقد جاء التَّضمين على لسان (العم) ، وقولـــه : {والنجم إذا هوى}[١٧٦]، وقوله: {قل أوحي إلي أنه استمع نفر من الجـــن}[١٧٧]، وقد جاء التَّضمين على لسان (الشيخ المصري)[١٧٨].

٤- تضمين السَّرد بأسماء الكتب التي قرأها والد (فهـــد)، (صـــحيح الترغيـــب والترهيب)، و (ضعيف الترغيب والترهيب)، و (الإسراء والمعراج)، وكتب (ناصر الدين الألباني)...[١٧٩].

٥- تضمين السَّرد بقول لـــ(عمر بن الخطاب) "متى ملكتم الناس وقد ولـــدتهم أمهاتهم أحراراً " وقد جاء التضمين على لسان الراوي [١٨٠].

٦- تضمين السَّرد بأسماء جماعات دينية كـــ(الأخوان)، أو (القطبيين)، جماعة (حسن البنا)، (الصوفية) (التبليغ)، (السلفية المحتســـبة) ، (الســـروريين)، (طالبان) [١٨١] .

---

١٧٢ - (رواية الحمام لايطير في بريدة): ٩ - ٢٠٥ - ٣٥٢ .
١٧٣ - السابق: ١٩ ، ٢٢ ، ٢٢٤ ، ٢٥٤ ، ٢٩٠ ، ٢٩٣ ، ٢٤٩ ، ٣٢٦ ، ٢٦٥ .
١٧٤ - سورة العنكبوت الآية ٦٥ .
١٧٥ - سورة النساء الآية ٧١ .
١٧٦ - سورة النجم الآية ١ .
١٧٧ - سورة الجن الآية ١ .
١٧٨ - (رواية الحمام لايطير في بريدة): ١٩ -٩٠ - ١٧١ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٢ - ٣٥٣ - ٣٣٠ - ١٥٦.
١٧٩- السابق: ٢٥ - ٣٢-٧١ - ٧٢- ١٢٩- ١٩٠- ٢٠٥- ٢٥٢- ٢٥٣ .
١٨٠- السابق: ٣٤.
١٨١ - السابق : ٤٤- ٩٨- ٣٥٢.

٧- تضمين السَّرد باسم مذهب سياسي أو حركة وعي اجتماعي (الليبراليين)[١٨٢].

٨- تضمين السَّرد باسم أديب وناقد عربي (طه حسين) وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[١٨٣]

٩- تضمين السَّرد بأسماء شخصيَّات تاريخيَّة مثل:(بهلول) وقد جاء التَّضمين على لسان الأم (سها)[١٨٤].

١٠- تضمين السَّرد بالأهازيج "ماما وبابا حبّوني، راحوا جده وخلوني " [١٨٥] .

١١- تضمين السَّرد باسم فلم أجنبي (البنت ذات القرط اللؤلؤي) الذي يتناول حياة الهولندي (جوهانز فيرمير)، وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[١٨٦].

١٢- تضمين السَّرد بأسماء أفلام الأطفال (ليدي ، وسالي ، وفلونة ، والرجل الحديدي)[١٨٧].

١٣- تضمين السَّرد بأسماء سياسيين كـ(رشاد فرعون)[١٨٨].

١٤- تضمين السَّرد باسم أحد المذيعين المعروفين (حسين نجار) وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[١٨٩].

١٥- تضمين السَّرد بأخبار صحفية من صحيفة: (الرياض، الوطن، عكاظ)[١٩٠].

١٦- تضمين السَّرد بأسماء لوحات تَرِد في ذهن البطل فهد لفنانين أجانب (بول كلي) و(غوستاف كليمت)، لوحات (بابلو بيكاسو) (نساء عاريات) ،و(امرأة عارية ذات قلادة) و(الجورنيكا)، (شاغال) ولوحته (عاشقان وزهور)، (الموناليزا) ، لوحة (بنات المطر) ، لوحة للهولندي (فان جوخ) [١٩١].

---

١٨٢ - (رواية الحمام لايطير في بريدة): ٣٥٥.
١٨٣- السابق: ٢٠٤.
١٨٤ - السابق: ١٠-٣٧ - ٣٨- ٤٢.
١٨٥ - السابق: ٣٨.
١٨٦ - السابق: ١٠.
١٨٧ - السابق: ٣٧.
١٨٨ - السابق: ٢٤.
١٨٩ - السابق: ٤٩ .
١٩٠ - السابق :٥٥ ، ٢٢٧ ، ٣١٠؟
١٩١ - (رواية الحمام لايطير في بريدة): ١٩٧ .

١٧- تضمين السَّرد بأسماء شُعراء قرأ لهم (سليمان) والد (فهد) وهم : (أبي تمام) ، و(المتنبي)، و(محمود درويش) ، و (أحمد العربي)، والشاعر الإسباني وقصيدته (أغنية القمر) جاء تضمينها على لسان البطل (فهد) [١٩٢].

١٨- تضمين السَّرد بأمثال شعبية مثل: " الظفر مايطلع من اللحم العم "حج وبيع سباح " [١٩٣].

١٩- تضمين السَّرد بقصص من القران [١٩٤] .

٢٠- تضمين السَّرد بأسماء فنانين [١٩٥] ومقاطع من أغانيهم وهم (خالد عبدالرحمن)، (عبدالله الرويشد)، (فيروز)، (محمد عبده)، (راشد الماجد)[١٩٦]، وللمغنية الكندية (سيلين ديون) عندما تهاتفني " [١٩٧].

٢١- تضمين السَّرد باسم أحد الدعاة المعروفين " الشيخ القرني " [١٩٨] .

٢٢- تضمين السَّرد بالحكاية الشَّعبية كحكاية النَّجَّار الشَّاب وقد جاء التَّضمين على لسان (فهد)[١٩٩].

٢٣- تضمين السَّرد بأغاني شعبية مثل: "يا ليت سوق الذهب يفرش حرير"، وقد جاء التَّضمين على لسان زوج (طرفه)، و" لا واهنيك بالطرب يالحمامة "وقد جاء التَّضمين على لسان (الجدة)[٢٠٠].

٢٤- تضمين السَّرد بأحاديث المصطفى – ﷺ- مثل قوله ﷺ: "لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه "رواه الترمذي، [٢٠١] ، وقد جاء التَّضمين

---

١٩٢ – السابق: : ٧٦، ٢٥٢- ٣٣٧ .
١٩٣ – السابق: ٥٢- ٩٠ -١٦٣ – ٢١٧- ٢٦٢ .
١٩٤ – السابق: ٩٢- ١٠٥ .
١٩٥ – السابق: ٣٢ ، ٩٢ ، ١٥٩ ، ٢٦٥ .
١٩٦ – السابق :١١ – ٦٠-٦٣ – ١٠٦ – ١١٢ – ١٥٨ – ١٩٤.
١٩٧ – السابق: ١٢ ، ٣٥٩ .
١٩٨ – السابق : ١٤٢ .
١٩٩ – السابق: ١٦٩ .
٢٠٠ – السابق: ١٨٠-٣١٨ .
٢٠١ – ينظر صحيح البخاوي، كتاب الإيمان، باب من الإيمان أن يحب المرء لأخيه مايحب لنفسه، ٥٦/١ ، ط٧، مؤسسة الرسالة، ناشرون .

على لسان الدَّاعية [٢٠٢]، وحديث "اذكروا محاسن موتاكم "[٢٠٣] وجاء التَّضمين على لسان (طرفه) [٢٠٤].

٢٥- تضمين السَّرد باسم برنامج تلفزيوني:(الاتجاه المعاكس) وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[٢٠٥].

٢٦- تضمين السَّرد باسم شخصيَّات مشهورة مثل: (الليدي ديانا) [٢٠٦].

٢٧- تضمين السَّرد باسم شخصيَّة تاريخيَّة (الملك نمرود) وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[٢٠٧].

٢٨- تضمين السَّرد باسم كتاب (دليل الفالحين) الذي قرأه (عبدالكريم) زوج (طرفه)[٢٠٨] .

٢٩- تضمين السَّرد بالقصص كقصَّة ملك الفراش، وقد جاء التَّضمين على لسان البطل (فهد)[٢٠٩].

٣٠- تضمين السَّرد باسم حاكم فرنسا وملك إيطاليا:(نابليون)وقد جاء التَّضمين على لسان الراوي[٢١٠].

٣١- تضمين السَّرد باسم شعب (الغجر)، وقد جاء التَّضمين على لسان البطل (فهد)[٢١١].

٣٢- تضمين السَّرد باسم أحد أهم الوجهات السياحية والتاريخية في بريطانيا :

---

٢٠٢ - (رواية الحمام لايطير في بريدة): ٣٥٣ .

٢٠٣ - ينظر مشكاة المصابيح، الخطيب التبريزي، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، المجلد١، كتاب الجنائز، باب المشي بالجنازه، ٢/ ١٦٧٨ ، ط٢ ، ٥٢٨ ، المكتب الأسلامي ، ١٣٩٩ – ١٩٧٩م.

٢٠٤ - (رواية الحمام لايطير في بريدة): ١٩٢-٢٠٣ – ٢٣٩.

٢٠٥ - السابق: ٢٠٧ .

٢٠٦ - السابق: ٢٢٢ ، ٢٦٧.

٢٠٧ - السابق: ٢٤٢ .

٢٠٨ - السابق: ٢٦ .

٢٠٩ - السابق: ٣١٤ .

٢١٠ - السابق: ٣٥٨ .

٢١١ - السابق: ٣٣٧ ، ٣٣٨ .

ساحة (ترافالغر) أمام تمثال (نلسون) وقد جاء التَّضمين على لسان (فهد)[٢١٢].

٣٣- تضمين السَّرد باسم فن من فنون الرَّقص عند نساء جزر هاواى (الهولا هولا) وقد جاء التَّضمين على لسان البطل (فهد)[٢١٣].

٣٤- تضمين السَّرد بأبيات شعريَّة مجهول قائلها عثر عليها البطل (فهد)[٢١٤].

٣٥- تضمين السَّرد باسم رواية(عدّاء الطائرة الورقية) لـــ(خالد حسيني) وجاء التَّضمين على لسان الراوي[٢١٥] .

٣٦- تضمين السَّرد بعبارة إخوان من أطاع الله: "أنا خيَّال التوحيد، أنا أخو من طاع الله"[٢١٦] .

٣٧- تضمين السَّرد بأقوال لأهل العلم كـــ(ابن تيمية)و(ابن القيم) "الســـاكت عـــن الحق شيطان أخرس"[٢١٧].

---

٢١٢ – (رواية الحمام لايطير في بريدة): ٣٥٧.
٢١٣ – (رواية الحمام لايطير في بريدة): ٢٧٨.
٢١٤ – السابق: ٢٥٠.
٢١٥ – السابق: ٢٣١ .
٢١٦ – السابق: ٣١٨ .
٢١٧– السابق: ٣٢ .